



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술학 석사 학위논문

고통과 불안 이미지를 통한  
실존적 자아 인식 표현 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

2019년 8월

서울대학교 대학원

동양화과 동양화전공

장 주 연



## 국문초록

본 논문은 ‘고통과 불안 이미지를 통한 실존적 자아 인식 표현 연구’를 주제로 한다. 본인의 작품에서 ‘실체 없는 고통’과 ‘불안’의 표현이 어떠한 방식으로 인간의 실존과 연결되며, 그것이 자신에게 있어서 갖는 의미는 무엇인지에 대한 연구를 목적으로 한다. 2017년부터 현재까지 제작된 작품을 대상으로 창작 동기와 주제, 표현방법 등을 철학적, 조형적 관점으로 분석한다.

본 논문은 작품 창작 과정에서 미처 알아채지 못했던 본인 생각의 흐름을 찾아내고, 그것을 정리하는 계기로서 의의를 갖는다. 자신의 생각을 작업을 통해 표현하는 작가에게 있어서 이러한 의의는 앞으로의 작업 발전 방향을 제시해 줄 수 있다는 중요성을 가진다.

본인은 외부 세계의 부정적 상황이 자신 안에서 내면화되어 심인성 통증과 불안으로 표출되고 그것이 인간의 실존 추구의 길을 열어주는 것에 주목한다. 이에 철학자 키에르케고르(Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855)와 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)의 사상을 바탕으로 작품 속 인간의 실존성에 대해 논의한다. 실존은 구체적, 실질적으로 존재하고 있음을 나타내는 말로써 이성, 전체, 이념과 대비되는 인간 개인의 존재를 의미한다. 실존적 인간은 동물과 다르게 스스로를 규정하는 주체적 존재로, 자신의 생활을 표현하지 않고서는 살아갈 수 없다. 한편 스스로의 생각과 감정을 표현하는 예술은 인간의 주체적 활동으로서 실존성을 드러낼 수 있는 부분이다. 또한 인간은 고독해질 때 자기의 내면을 마주하여 자신의 실존을 확인할 수 있다.

고통과 불안은 인간의 실존성을 개현(開顯)해주는 것이다. 먼저 ‘실체 없는 고통’은 인간이기에 겪을 수밖에 없는 필연적 고통이라는 점에서 불교의 고(苦) 사상과 연결된다. 실존성이 인간의 주체성과 자유에 있다고 볼 때, 고통은 존재의 유한함을 열어 밝히고, 고통에서 벗어나기 위한 방법으로 주체적 행위를 통할 것을 제시한다는 점에서 실존을 드러내는 장치로 작용한다. 또한 자신의 고통은 오로지 자신만이 짊어질 수 있는 짐이다. 고통을 통해 자신의 존재, 세상에서 유일한 자신을 인지하게 된

다. 한편 ‘불안’은 실존적 관점에서의 불안 논의와 연결된다. 키에르케고르는 실존적 인간을 불안한 존재로 규정하며, 동물과 구분되는 인간에게는 정신의 자유가 있기에 필연적으로 불안이 항상 함께 한다고 본다. 또한 하이데거에 있어서 불안은 비(非)본래적인 일상을 깨고 우리 자신의 한계와 존재의 유한성을 드러나게 함으로써, 존재 자체에 질문을 하도록 유도하는 것이다.

본인의 작품은 고통 또는 불안을 느끼는 인물·사물의 형상을 통해 고통과 불안에서 개현되는 인간의 실존성과 그에 따른 자아 인식을 드러내고자 한 작업으로, 본고에서는 동양화론의 형신(形神)론을 바탕으로 작품의 이해를 돕는다. 고통과 불안, 더 나아가 인간의 실존성은 작품에서 전달하고자 하는 가장 중요한 회화의 주제이자 요체로, 작품에서의 신사(神似)적 요소로 볼 수 있다. 한편 고통과 불안을 느끼는 인체와 그것을 일으키는 상황 또는 사물의 형태는 신을 전달하기 위한 수단이자 도구인 형사(形似)적 요소로 나타난다. 이 같은 그림에서의 신과 형의 분석을 위해 고개지(顧愷之, 346-407)와 형호(荊浩, ?-?)의 이론을 가져온다.

‘실체 없는 고통’ 작품은 심인성 통증을 소재로 고통에 빠진 인간과 통증을 유발하는 상황을 나타낸 회화이다. 심인성통증이란 기질적으로는 특별히 장애가 없는데 통증을 호소하는 것으로, 신체적 상해가 아닌 심리적 조건에 따라 생기는 고통이다. 정신에서 출발해 몸으로 발현되는 심인성 통증은 정신과 신체 서로의 ‘있음’을 확인할 수 있는 수단이 된다. 이러한 고통은 자신의 실존성을 드러내줌과 함께 고통을 느끼는 자신을 재인식하게 해 준다.

‘불안’ 작품은 그것을 느끼는 인간을 표현한 것과 불안을 일으키는 사물을 표현한 것으로 나뉜다. 본인의 작업에서의 불안은 인간의 실존을 개현해 주는 것으로, 키에르케고르에서의 불안처럼 인간 정신 자유의 정표이자 하이데거에서의 불안처럼 고독한 자신의 존재를 마주하고 질문을 던져 주는 것이다. 이러한 불안을 통해 과거에서부터 이어지나 잊혀 있던 자신을 다시금 인식할 수 있다. 이처럼 고통과 불안은 인간의 실존성을 개현해주고, 자신의 존재를 재인식하게 해 준다는 점에서 긍정적 면모를 지닌다.

작품의 조형적 특징으로는 검은색, 배경의 표현법, 그리고 화면의 크기를 제시한다. 전체적인 작품을 관통하는 색채인 검은색은 자신의 내면을

바라보게 하는 색으로, 그러한 검은색을 표현하기 위해 사용한 먹과 분채의 재료적 특성을 비교한다. 다음으로는 작품 속 인물의 비가시적 통증과 불안감을 표현하는 것을 도와주는 장치이자, 감상자로 하여금 새롭게 채워갈 수 있다는 점에서 가능성의 공간인 배경을 살펴본다. 마지막으로 일상을 흔드는 감정의 변화와 화면으로의 몰입을 목적으로 하는 화면의 크기를 제시한다.

본인의 작업의 의의는 고통과 불안의 표현을 통해 일상에서 잊고 있던 실존적인 자신의 존재를 재인식하고 고찰하게 하는 것에 있다. 본고의 작성을 통해 작품에 대한 이해를 돕고, 이후 자기 안에서 벗어나 외부 환경 또는 타인에 대한 인식을 추구하는 방향으로의 작업 발전 방향을 기대한다.

**주요어 :** 인간, 실존, 실체 없는 고통, 불안, 자아 인식, 검은색

**학 번 :** 2017-20387

# 목 차

국문초록 .....	i
목차 .....	iv
작품목록 .....	vi
참고도판목록 .....	viii
 I. 머리말 .....	 1
 II. 실존적 인간 .....	 4
1. 실존하는 인간 .....	4
1) 실존성 .....	4
2) 고독성 .....	6
2. 고통과 불안의 인간 - 실존의 개현(開顯) .....	10
1) 필연적 고통 .....	10
2) 실존 조건으로서의 불안 .....	13
 III. 실체 없는 고통과 불안의 표현 .....	 20
1. 형상을 통한 고통과 불안의 표현 .....	21
1) 형(形)과 신(神) .....	21
2) 작품에서의 형과 신 .....	27
2. 실체 없는 고통 .....	29
1) 심인성 통증 - 몸과 정신의 관계 .....	33
2) 심인성 통증을 일으키는 상황 .....	36
3. 불안 .....	37
1) 불안감을 통한 자아 인식 .....	39
2) 불안을 발현시키는 사물 .....	43

IV. 조형적 특징과 재료기법 .....	50
1. 검은색 .....	51
2. 배경의 표현 .....	56
3. 화면의 크기 .....	59
V. 맺음말 .....	63
참고문헌 .....	66
작품도판 .....	69
Abstract .....	90

## 작 품 목 록

- 【작품 1】 실체 없는 고통 1, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm
- 【작품 2】 실체 없는 고통 2, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm
- 【작품 3】 실체 없는 고통 3, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm
- 【작품 4】 실체 없는 고통 4, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm
- 【작품 5】 실체 없는 고통 5, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm
- 【작품 6】 현장, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 181.8×454.6cm
- 【작품 7】 시선 감내, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 53×45cm
- 【작품 8】 잡으려고 해도 미끄럽게, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소,  
53×45cm
- 【작품 9】 부드럽게 숨 막히는 1, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소,  
22×27.3cm
- 【작품 10】 부드럽게 숨 막히는 2, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소,  
22×27.3cm
- 【작품 11】 흐릿한 숨, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 91×73cm
- 【작품 12】 불안감, 2018, 장지에 먹과 분채, 349×280cm
- 【작품 13】 불안감 2, 2019, 장지에 먹과 분채, 53×45.5cm
- 【작품 14】 불안감 3, 2019, 장지에 먹과 분채, 79.5×59cm
- 【작품 15】 등 뒤로 떠오르는 것, 2019, 장지에 먹, 분채, 콩테,  
91×72.5cm
- 【작품 16~21】 불안\_사물 1 ~ 6, 2018, 장지에 먹, 분채, 콩테, 각  
22.5×22.5cm
- 【작품 22~27】 불안\_사물 7 ~ 12, 2018, 장지에 먹, 분채, 콩테, 각  
22.5×22.5cm
- 【작품 28~33】 불안\_사물 13 ~ 18, 2018, 장지에 먹, 분채, 콩테, 각

22.5×22.5cm

【작품 34】 푸른 자화상, 2017, 석고 템페라, 45×53cm

【작품 35】 나쁜 마음, 2016, 순지에 먹과 채색, 130×190cm

【작품 36】 초식의 멸종 2, 2016, 장지에 채색, 181.8×227.3cm

【작품 37】 11월의 밤, 2016, 프레스코, 58×80cm

## 참 고 도 판 목 록

- [도판 1] 내면 들여다보기 드로잉 1/3, 2015
- [도판 2] 내면 들여다보기 드로잉 2/3, 2015
- [도판 3] 高其佩, 高嶺獨立圖, 청대, 종이에 수묵, 70.5x38.5cm, 북경 고궁 박물관
- [도판 4] 석가고행상, 간다라양식, 파키스탄 라호르박물관 소장.
- [도판 5] Alberto Giacometti, Tall Figure II and III, 1960, bronze, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- [도판 6] 소용돌이에 휩쓸려 어딘가로 던져진 인간 드로잉, 2017
- [도판 7] 顧愷之, 女史箴圖(부분), 4세기, 비단에 채색, 24.8x349.5cm, 런던 대영박물관
- [도판 8] Frida Kahlo, The broken columns, 1944, Oil on canvas, 40x30.5cm, Dolores Olmedo Patino Mexico, Mexico
- [도판 9] 통증 드로잉, 왼쪽 위에서 시계방향으로 <신성한 중이염>, <기적의 편도선염>, <두드러기 파티>, <디스크의 기억>, 2015
- [도판 10] 꺾인 골목 다가오는 누군가에 대한 불안 드로잉, 2016
- [도판 11] 불안에 떠는 작은 인간 드로잉, 2016
- [도판 12] Edvard Munch, The scream, 1893, Oil, tempera and pastel on cardboard, The National Gallery in Oslo, Norway.
- [도판 13] Edvard Munch, Puberty, 1894 ~ 1895, Oil on canvas, 151.5x110cm, The National Gallery in Oslo, Norway
- [도판 14] <불안\_사물> 전시 전경
- [도판 15] 제작 년도에 따른 작품의 주요 색채 변화
- [도판 16] 젖은 장지 위에서의 입자 크기에 따른 먹물과 분체의 번짐 비교



- [도판 17] 먹물과 黑Ⅱ, 黑과 黑Ⅱ의 색감 비교
- [도판 18] 자연광 아래 진한 먹물과 분채의 어두움 비교
- [도판 19] 【작품 12】의 오른쪽 위 배경부분
- [도판 20] 【작품 13】의 오른쪽 위 배경부분
- [도판 21] 【작품 14】의 왼쪽 위 배경부분
- [도판 22] 【작품 15】의 중앙 위 배경부분
- [도판 23] Mark Rothko, Untitled (Black on Gray), 1969, Acrylic on canvas, Anderson Collection
- [도판 24] 인물과 작품간 크기 대비

## 표 목 록

- <표 1> 시대별 회화에서의 신(神) 비교
- <표 2> 실체 없는 고통 시리즈와 불안 시리즈의 작업 과정과 사용 재료

# I. 머리말

역사적으로 인간에 대한 고찰은 끊임없이 이루어져왔다. 수많은 철학자들과 종교학자, 예술가들은 오랜 시간에 걸쳐 인간 존재에 대해 고민했으며, 현재에도 그 고민은 다양한 형태로 지속되고 있다. 본인의 작업도 이와 마찬가지로 인간 존재에 대한 물음에서 출발한다. 본 논문은 본인의 ‘실체 없는 고통’과 ‘불안’ 작업을 중심으로 인간이 겪는 고통과 불안을 표현하는 것이 어떠한 방식으로 실존과 연결되며, 그것이 자신에게 있어서 갖는 의미는 무엇인지에 대한 탐구를 목적으로 한다.

본 논문은 작품 창작 과정에서 미처 알아채지 못했던 본인 생각의 흐름을 찾아내고, 그것을 정리하는 계기로서 의의를 갖는다. 자신의 생각을 작업을 통해 표현하는 작가에게 있어서 이러한 의의는 작품이 자신에게 갖는 의미를 다시금 정리해주고, 앞으로의 작업의 발전 방향을 제시해 줄 수 있다는 중요성을 가진다. 앞으로 전개될 본고의 구성은 다음과 같다.

제 2장에서는 본인이 작품 속 인물 전반에 드러내고자 했던 인간의 실존성에 대한 분석이 이루어진다. 동물과 구분되며 고독한 실존적 인간에 대해 살펴보면, 그러한 실존을 개현하는 고통과 불안을 불교의 고(苦)와 실존철학의 관점으로 탐구한다.

제 3장에서는 심인성 통증과 불안을 주제로 하는 2017년 이후의 본인 작업인 ‘실체 없는 고통’ 시리즈와 ‘불안’ 시리즈를 살펴본다. 먼저 동양의 형신론(刑神論)적 관점을 통해 작품을 분석하고, 이후 자신의 실존성을 인식하게 하는 실체 없는 고통과 불안 작품에 대해 본격적으로 논의한다. 이를 통해 작품에서의 고통과 불안의 긍정적 면모 또한 제시한다.

제 4장에서는 작품의 조형성을 검은색, 배경 표현, 화면의 크기 세 절로 나누어 분석한다. 전체적인 작품을 관통하는 색채인 검은색, 눈에 보이지 않는 고통과 감정을 흰색 또는 다양한 터치로 나타낸 배경 표현, 큰 화

면을 통해 일상을 흔드는 감정의 변화와 화면으로의 몰입을 목적으로 한 본인 작품의 조형성에 대해 살펴본다.

제 5장에서는 앞선 내용을 요약하여 정리하고, 본고와 본인 작품의 의미와 앞으로의 작업 발전 방향을 제시한다.

본인의 작업들은 모두 인간이 살아가는 세계에 대해 어느 정도 부정적 태도를 견지하고 있다. 키에르케고르(Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855), 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)와 같은 실존철학자들이 당시의 부정적 사회배경을 계기로 인간의 실존을 촉구하게 되었던 것처럼<sup>1)</sup>, 현재의 삶과 주변 세계를 긍정적이고 아름답게 보았다면 작품의 주제가 되는 고통이나 불안은 겪지도, 느끼지도 않았을 것이기 때문이다. 다만 본인의 작업은 사회적 문제나 부정적 면모를 직접적으로 드러내고 있지는 않다. 개인과 세계의 갈등에 초점을 맞춘 것이 아닌, 부정적인 외부 상황이 자신 안에서 내면화되어 통증과 불안으로 표출되고 그것이 인간의 실존 추구의 길을 열어주는 것에 주목한다.

한편 작품에 등장하는 인물이나 상황들은 모두 본인의 신체와 경험을 토대로 했다. 작품 제작에 있어서도 마찬가지로, 작품 속 인물의 자세나 신체를 표현할 때 본인 몸으로 자세나 표정을 잡아 사진을 찍고, 그것을 바탕으로 화면을 구성하여 작업했다.

하지만 그럼에도 본인의 작업들은 자화상을 그린 것이 아니다. 자화상을 그린 경우(【작품 34】)를 제외하고는 작업에 있어서 작가인 본인과 관련된 신체적, 사회적 판단이 작용하는 것을 의도하지 않았다. 본인의 작품에 등장하는 인간들의 모습에는 별다른 특징이 드러나지 않는다. 이는 작품 속 인간이 개성적 특징을 지닌 한명의 모습이 아닌, 인간 원형의 모습으로 다가갔으면 하는 바람을 담은 것이다. 머리카락, 젓가슴, 특정 피부색, 주름, 매우 뚱뚱하거나 매우 마른 체형의 인간을 그리는 순간 ‘인간’ 개념 그 자체보다는 어떤 특징적 대상을 떠올리게 된다. 여성이나

---

1) 키에르케고르와 하이데거는 각각 당시의 도덕과 종교가 무너진 사회, 기술의 발전으로 인간들이 소외되고 도구화된 사회를 비판했다.

남성, 젊은이나 늙은이, 황인과 백인 등의 정보는 가치나 판단을 개입하게 한다. 그렇게 되면 작품에 표현된 감정이나 분위기를 읽는 것이 아닌, 그림 속 인물의 외형에 시선을 빼앗기는 것이다. 인물의 구체적인 형태는 감상자의 경험과 연결되어 대상을 바라보는 관점을 한정적이고 지엽적으로 만든다. 본인은 각각의 개성적 결모습이 아니라, 모든 인간에게 내재된 실존성에 주목하고자 했다. 시작은 본인 개인의 경험과 사유였으나 결국 작품으로 말하고자 하는 것은 인간이라는 존재에 대한 이야기이기에 작품 속 인물의 묘사에 있어서 생략과 도식화를 통해 일종의 인간 도상으로 표현하였다.

또한 본인은 감상자들이 작품들을 보면서 각자의 삶, 각자의 생각을 대입해서 보기를 바랐다. 때문에 자신을 이입하기 위해서 ‘기본 틀’로서 인물을 표현했다. 이러한 기본 틀에는 특정 종교, 성별, 나이 등의 뚜렷한 개성 표현에서 드러나는 인물의 정보가 적어야 많은 이들이 각자의 상황을 대입하는 것이 쉬워진다. 건장한 근육질의 젊은 남자가 나이든 노파의 외형을 보고 자기 자신을 이입하는 것은 표준 체형의 인물 형태에 이입하는 것보다 어려울 것이다. 때문에 그 어떤 모습으로라도 상상할 수 있는 형태의 인간을 기본 틀로 상정했다. 개성이 드러나 있지 않은 형태를 통해 오히려 다양한 인간을 담을 수 있는, 열려있는 그릇을 만들고자 했다.

지금까지 작품에서 세계를 바라보는 관점, 개인의 관계에 대한 본인의 생각, 작품 속 인간 외형의 특성에 대해 살펴보았다. 본고에서는 이를 전제로 하여 고통과 불안의 이미지를 표현한 본인 작품을 조형적, 철학적 관점에서 분석하고자 한다.

## Ⅱ. 실존적 인간

본인은 작품을 통해 인간의 내면에 잠재되어있는 실존성을 드러내고자 했다. 그러기에 앞서 실존성이란 무엇이며, 실존적 인간이란 어떤 특성을 지닌 인간인지에 대해 짚고 넘어가야 할 필요성을 느꼈다. 이에 이번 장에서는 인간의 실존성에 대해 탐구함과 함께 그러한 실존을 드러내어 밝혀주는 고통과 불안에 대해 살펴보고자 한다.

### 1. 실존하는 인간

#### 1) 실존성

실존철학은 두 차례에 걸친 세계대전을 겪은 후 객관적, 합리적, 형이상학적 세계관에 절망하고 개인의 주관적인 삶에 주목한 철학사조이다. 전쟁 후 고통스러운 사회를 살아가는 상황에서 인간의 주체적 삶과 관련된 사상이 주목받음과 함께 불안·절망과 같은 문제들이 철학적 화두로 등장하게 된다.

실존철학에서 실존은 구체적, 실질적으로 존재하고 있음을 나타내는 말로써 이성·전체·이념과 대비되는 개인의 존재를 나타낸다. 또한 인간이 스스로를 규정하는 주체적 존재임을 의미한다. 인간은 그 실존적인 특성으로 자신이 선택해야 할 삶의 길에 대해, 자신의 존재 이유에 대해 고민한다. 본 절에서는 이러한 실존철학의 대표적 인물로 꼽히는 키에르케고르(Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855)와 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)의 사상을 중심으로 작품 속 인물로 표현하고자 한 실존적 인간에 대해 살펴보고, 인간이 그의 실존성으로 동물과 구분되는 부분 또한 짚어보고자 한다.

키에르케고르에 의하면 실존은 우리로 하여금 자기 자신의 존재에 대해

서 물음을 제기하게 하며 자기의 삶의 의미를 파악하게 하는 것이다. 그러나 이러한 실존은 결코 개념분석과 해석을 통해서만 제시될 수 없는 것이며, 오로지 주체적 사유, 즉 자신의 내면세계로 눈을 돌리는 것을 통해서 실존적 진리에 도달할 수 있다. 키에르케고르에게 있어서 실존은 자기 자신의 삶에 대한 고통스러운 반성과 진단, 투쟁을 통해서 얻어지는 구체적인 것이며, 우리가 선택하여야 할 삶의 길이다.<sup>2)</sup>

하이데거는 인간을 현존재(Dasein)라 칭하는데, 현존재의 본질은 바로 그의 실존성에 있다. 현존재는 세계 안의 존재이며, 자신의 존재에 대해 항상 고민하고 염려하는 존재이자 죽음으로 향하는 존재다. 날마다 시시각각 다가오는 죽음은 인간의 한계성을 깨닫게 한다. 그러나 그 유한성이 있기에 인간은 자신의 삶의 가치를 알 수 있는 것이기도 하다. 인간이 찰나를 살다가 죽을 수밖에 없다는 사실이야말로 그로 하여금 스스로의 존재에 대해, 존재 이유에 대해 고찰하도록 촉구한다. 인간은 언젠가 그에게 다가올 죽음을 인지함으로써, 자기의 본래적이고 고유한 삶을 자유와 책임을 가지고 이끌어갈 수 있다. 또한 하이데거는 “작품에서 존재자가 무엇이며 어떻게 존재하는지 드러나면, 진리도 함께 나타난다. 예술작품에서는 존재자의 진리가 자신을 작품 속으로 정립한다.”<sup>3)</sup>라고 말하며, 인간의 실존을 자극하고 떠올리게 하는 것이 진정한 예술작품이라고 보았다.

그런데 인간이 어쩔 수 없는 생리적 작용에 매어 살아가는 생물학적 동물이라는 것을 전제로 할 때, 인간과 다른 동물의 차이는 무엇에 있는지 생각해볼 필요가 있다. 하이데거는 인간이 존재 자체를 문제 삼고 존재에 대한 물음을 제기하기에 동물과 구분되는 특별한 존재라고 본다.<sup>4)</sup> 자신의 존재에 대한 의문을 가지는 것, 세계 안에서 자신의 ‘있음’에 대해 인지하는 것은 인간만이 가지는 특징이다. 식물과 동물은 주어진 환경 안에서 자족하며 살기에, 또 스스로를 인식의 대상으로 삼거나 생명과 직접

---

2) 이서규, 『철학과 철학자들』 (이문출판사, 2000), p.194.

3) 박홍순, 『사유와 매혹2 - 서양 철학과 미술의 역사』 (서해문집, 2014), p.683에서 재인용.

4) 정재각, 『독일 사회철학 강의 - 사유와 비판』 (도서출판 인간사랑, 2015), p.354.

적 관련이 없는 활동의 자유를 갖지 못하기에 실존 논의의 대상이라고 볼 수 없다. 동식물이 아닌 인간만이 생명체로서의 자기를 넘어서 초월할 수 있으며, 시간적·공간적 세계의 피안에서 모든 것을, 심지어 자기 자신까지도 그의 인식의 대상으로 삼을 수 있다.<sup>5)</sup>

또한 동물의 행동양식과 생활에 있어서는 종(種) 안의 개체별 차이를 발견할 수 없다. 동물의 모든 동작은 동일한 방법으로, 또 변함없는 동일한 규칙을 따라 일어난다.<sup>6)</sup> 반면 인간은 각자의 선택과 능력에 따라 타인과 구분되는 자신만의 생각과 의도를 표현하려 한다. 다시 말해 인간의 두드러진 특색, 그의 독특한 성질은 언어·신화·종교·과학·역사, 그리고 예술 등 그가 행하는 그의 일에서 드러난다고 볼 수 있다.<sup>7)</sup> 이 중 자신의 생각과 감정을 표출하는 예술은 인간의 주체적 활동으로, 인간의 실존적 특성이 드러나는 행위이다.

## 2) 고독성

인간이 자기 자신의 존재를 규정하는 실존적 인간이라고 할 때, 고독은 이에 필연적으로 따르는 것이다. 스스로에 대한 물음을 던지고, 자신의 삶의 의미에 질문하고 고민하는 것은 혼자만이 할 수 있고 혼자 해야 하는 것이다.

그런데 시간은 너무나 빠르게 흐르고, 그러한 시간에 종속되어 살아가는 존재들도 빠르고 쉽게 변한다. 정신을 차려보니 갑자기 많은 시간이 지나 자신이 이전과 다르게, 낯설게 느껴지는 경험을 해 본 적이 있을 것이다. 특히 바쁜 일상을 보낼수록, 일과 타인에 집중할수록 그러한 시간의 체감 속도는 더욱 빨라진다. 현재 자신의 상태가 아닌, 자기 자신이 올라탄 시간과 외부 세계의 흐름에 중심을 빼앗기는 것이다.

또한 감정과 감각, 즐거운 일, 아름다운 풍경, 사물 등을 함께 공유하고 나누는 것은 역시 자신을 고독에서 멀어지게 만든다. 누군가와 공유하는 감정, 사건, 대상, 행위에서 스스로에게 집중할 틈은 없다. 진정한 자신을

---

5) 막스 셸러, 진교훈 역, 『우주에서 인간의 지위』 (아카넷, 2001), p.78.

6) 에른스트 캣시러, 최명관 역, 『인간이란 무엇인가』 (서울:창, 2008), p.383.

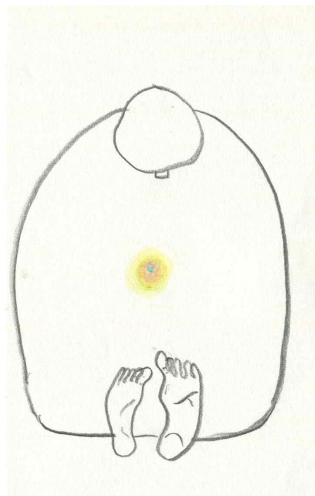
7) 에른스트 캣시러, 앞의 책, p.126.

알 기회도 없고, 자신을 알고 싶어 할 필요도 느낄 수 없다.

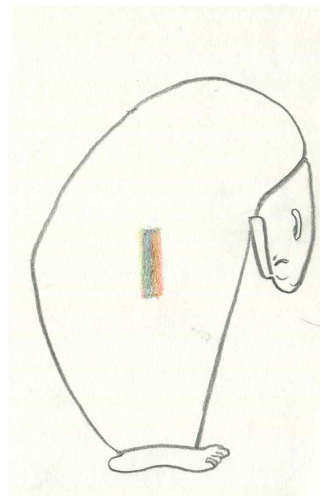
이처럼 일상에 파묻혀 외부 세계의 흐름에 탑승하는 것, 타인과 어떤 대상이나 감정, 기억을 공유하는 행위는 자신의 내면에 집중하는 것을 방해하는 요소로 작용한다. 이와 다르게 불안, 외로움, 고통에서 오는 고독은 스스로에게 집중할 수 있는 순간을 만들어준다.

타인과의 관계를 맺는 것에 성공하는 것에 대한 환상을 가지고 있다. 단순히 잠깐의 사교활동이 아닌, 진정으로 친밀한 관계를 맺는 것에 대한 환상. 그러나 생각해보면 난 한번이라도 그런 관계를 맺는 것에 성공한 적이 있었는가? 진정한 내가 타인과 관계를 맺을 수 있을까? 다른 사람이 진정한 나와 관계를 맺어 줄까? 내가 관계 맺는 타인은 진정한 그일까?<sup>8)</sup>

타인과 관계를 맺고 상호작용 할 때에 진정한 자신의 모습을 인식하는 것은 불가능에 가깝다. 바꿔 말하면, 타인과 관계를 맺고 있을 때의 자기 자신은 진정한 자신이 아니라 꾸며낸, ‘사교의 가면’을 쓴 자신인 것이다.



[도판 1] 내면 들여다보기  
드로잉 1/3



[도판 2] 내면 들여다보기  
드로잉 2/3

결국 혼자가 되어야 스스로를 돌아볼 수 있게 된다([도판 1], [도판 2]). 자신이 혼자되는 순간의 외로운 느낌은 곧 자기 자신을 마주하는 것으로 이어지며, 이는 자신의 실존을 확인하는 값진 순간이 된다. 불안을 느끼거나, 고통스럽거나, 외롭

8) 장주연, 작업노트 중에서, 2015년.



거나 할 때에 다른 사람과 함께한다는 느낌은 받을 수 없다. 고통도, 불안도, 외로움도 오직 자신만의 것이다. 고통, 불안, 고독 등 오롯이 자신 혼자만의 느낌을 갖거나, 혼자라는 느낌이 드는 상황에서야 비로소 자신의 내면에 집중할 수 있다. 그 순간을 통해 개인은 인간 종이나 동물, 주변 환경에 예속된 생물이 아니라 오롯이 자기 자신이 되는 것이다. 이 같은 순간은 중국 청대의 화가 고기패(高基佩, 1662-1734)의 작품 【고령 독립도(高嶺獨立圖)】 ([도판 3])에서 잘 드러난다. 고기패는 한 남자가 산 정상에서 인간 세상을 바라보면서 무념에 빠지는 장면을 그렸다.<sup>9)</sup> 작품 속 인간은 산 정상에서 홀로 선 고독한 순간에 주변 환경의 예속에서 벗어나 자신의 눈으로 세상을 바라보며 생각에 잠긴다.

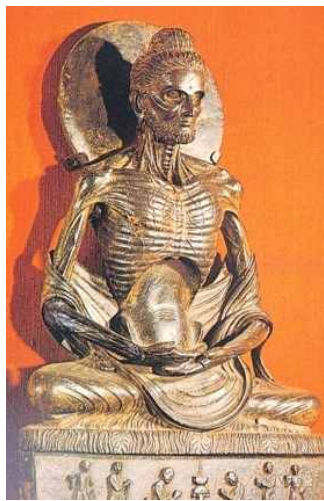


이처럼 고독이 주변 환경에서 자신을 분리시키며 자신에 대해, 인간 존재에 대해 물을을 던지게 해 주는 조건이라 보기에 본인의 작업은 그러한 고독감을 전제로 하는 통증과 불안을 소재로 하고 있으며 작업에 등장하는 인물들도 대부분 홀로 등장한다. 실체 없는 고통 시리즈는 인간 한명의 신체 부분을 표현한 것이고, 불안 시리즈 역시 한 인물이 화면 전체를 차지하고 있다. 예외적으로 여러 명이 등장하는 【작품 6】 같은 경우에도, 등장인물들은 서로 상호작용하거나 사교를 발휘하는 자세를 취하지 않고 있다. 타인과 나, 저들과 우리들로 구분되는 배타적인 관계로 보여 지는 인물들이다.

[도판 3] 高其佩, 高嶺獨立圖, 청대, 종이에 수묵, 70.5x38.5cm, 북경고궁박물관  
 실존적인 인간은 고독을 통해 자신의 표면적 모습이 아닌 존재 그 자체를 파악하기에, 또한 앞 장에서 설명했듯이 본인은 인간의 내면의 실존성에 주목하고자 했기에 인체 표현에 있어서 각각의 외면적

9) 조송식, 『중국 옛 그림 산책』 (현실문화연구, 2011), p.101.

인 개성을 생략하고 절제된 형상으로 나타냈다. 간다라 양식의 석가고행상([도판 4])이 풍만한 살과 근육과 같은 표피적 부분을 덜어내고 마지막으로 남은 고통에 마른 몸만 표현했듯이, 또한 조각가이자 화가 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti, 1901-1966)가 극도로 절제된 인물 조각([도판 5])을 제작했듯이 본인은 감상자로 하여금 본인의 작업을 보면서 외면적·개성적 인간이 아닌, 실존적 ‘인간’으로서의 인간에 집중하고 내면에 초점을 맞추길 바랐다.



[도판 4] 석가고행상, 간다라양식, 파키스탄 라호르 박물관 소장.



[도판 5] Alberto Giacometti, Tall Figure II and III, 1960, bronze, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

표면적인 인간 모습이 아닌 인간 내면의 실존성에 주목하기 위해 색채 또한 제거했다. 눈을 감았을 때의 어둠, 밝은 태양 밑에서는 볼 수 없는 자신의 내면을 상징하는 검은 인간은 또한 타고 남은 재나 석탄같이, 겉부터 차례대로 사라졌을 때 마지막으로 남은 것, 내면의 중심을 연상시키기도 한다. 이러한 검은색에 관해서는 5장에서 자세히 후술하도록 하겠다.

## 2. 고통과 불안의 인간 - 실존의 개현(開顯)

인간의 실존성은 어떤 계기로 드러나게 되는가. 본인은 실존이 열어져 밝혀지는 출발점이 고통과 불안이라고 본다. 이번 절에서는 실존의 인식의 계기가 되는 고통과 불안에 대해 불교의 고통과 실존철학에서의 불안 관점으로 살펴보고자 한다.

### 1) 필연적 고통

인간의 성장, 노화, 질병, 생활 등은 고통을 동반한다. 태어나서 살아가며 죽음을 향해 가는 생명체이기에 겪게 되는 육체에서 비롯되는 고통이 있는 한편, 정신에서 비롯되는 고통 또한 존재한다. 신체에서의 고통이 정신의 고통으로 이어지기도 하며, 본인이 작품에서 표현하고자 한 것처럼 정신에서 비롯하여 신체로 발현되는 고통도 있다. 이러한 다양한 종류의 고통은 인간으로 태어났다면 필연적으로 겪게 되는 것들이다. 인간이기에 겪을 수밖에 없는 고통은 불교 사상에서 ‘고(苦)’로서 등장한다. 본인은 이번 항에서 불교에서의 ‘고’의 설명을 통해 마찬가지로 인간이기에 겪게 되는 고통과 괴로움을 표현한 본인 작품의 이해를 돕고자 한다.

다만 불교에서 인간이라는 존재와 우주는 오온<sup>10)</sup>이 잠시 모여 이루어진 것이므로 결국 자아가 없는 실체라고 한다는 점에서 본고에서 나타내고자 하는 인간의 실존성, 그 인간이 가지는 고통과 완벽히 일치하지는 않는다. 또한 인간이 겪는 다양한 고통과 괴로움에 대해 소개하긴 하나 거기에 벗어나는 데에 중점을 두었지, 그것을 겪는 사람이 갖는 감정이나 기분, 또는 고통과 괴로움이 가진 긍정성에 대해서는 주목하지 않았다는 점에서 본인 작품에서의 고통과 괴로움과는 차이가 있다. 고통에서

---

10) “오온[panca khandha, 五蘊]” : 온이란 곧 집합·구성 요소를 의미하는데, 오온은 색(色)·수(受)·상(想)·행(行)·식(識)의 다섯 가지이다. 처음에는 인간의 구성요소로 설명되었으나 더욱 발전하여 현상세계 전체를 의미하는 말로 통용되었다.

두디피아 두산백과, n. d,

[http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?\\_method=view&MAS\\_IDX=101013000853025](http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000853025), 2019년 4월 16일 접속

해방되어야 열반에 들 수 있다는 것은 고통에 대한 부정성만을 전제한 것이다. 또한 고통의 이유가 전생의 자신의 업보와 불교적 진리에 대한 스스로의 무지에서 비롯되었다는 것, 욕망을 버리는 해탈을 통해야만 고통에서 벗어날 수 있다는 점에서 명백한 종교적 관점으로서의 한계를 갖는다. 따라서 본인은 불교의 고통에 대한 논의 중 일부만을 빌어 본인 작품의 분석을 돕고자 한다. 이후 불교에서의 고통을 실존철학과 연결시키며, 개인이 겪는 고통에 관해서도 살펴보도록 하겠다.

불교에서의 고통(dukkha, 苦)<sup>11)</sup>은 인간으로 태어났기에, 늙어가기에, 사람과 관계를 맺고 살아가기에 겪을 수밖에 없는 필연적인 것으로, 괴로움, 번뇌, 생각대로 되지 않는 것을 말한다.

고의 분석 방법으로써 고통은 삼고(三苦), 즉 고고(苦苦), 괴고(壞苦), 행고(行苦)로 나뉘는데<sup>12)</sup> 이 중 붓다가 주로 문제 삼은 고통은 행고이다. 붓다는 “색(色, 물리적 요소)은 고요, 수(受, 감각적 요소)는 고요, 상(想, 표상)은 고요, 행(行, 의지)은 고요, 식(識, 의식)은 고이다.” 라고 했

---

11) 고통(苦)에는 생, 노, 병, 사인 4고와 그에 애별리고, 원증회고, 구부득고, 오성음고를 더한 8고가 있다. 각 고의 뜻은 다음과 같다.

- 생고(生苦): 이 세상에 태어나는 괴로움.
- 노고(老苦): 늙어 가는 괴로움.
- 병고(病苦): 병으로 겪는 괴로움.
- 사고(死苦): 죽어야 하는 괴로움.
- 애별리고(愛別離苦): 사랑하는 사람과 헤어져야 하는 괴로움.
- 원증회고(怨憎會苦): 미워하는 사람이나 맞지 않는 환경을 만나는 괴로움.
- 구부득고(求不得苦): 구하여도 얻지 못하는 괴로움.
- 오성음고(五盛陰苦): 오음(五陰)에 탐욕과 집착이 번성하므로 괴로움.

홍범원 편집부, 『불교학대사전』 (불서출판 홍범원, 1993), p73.

12)삼고(三苦) : 고고, 괴고, 행고

- 고고(苦苦): 격심한 추위나 더위, 통증·갈증 등 몸으로 느끼는 감각적인 괴로움.
- 괴고(壞苦): 애착하는 대상이 파괴되어 없어짐으로써 받는 괴로움. 즐거운 일이나 희망이 깨어짐으로써 받는 괴로움.
- 행고(行苦): 변해 가는 현상을 보고 느끼는 괴로움.

홍범원 편집부, p.73, p.718.

다.<sup>13)</sup> 인간과 우주를 구성하는 오온(五蘊)인 색·수·상·행·식, 다시 말해 세계의 모든 것은 일정하지 않고 변하는데, 그것이 고통이라는 것이다. 무상한 세계 속에 인간도 또한 그 일부로서 무상의 운명 밑에 놓여 있다.<sup>14)</sup> 따라서 자신이 아무리 원한다 해도 언제까지나 젊고 건강하게 살아 있을 수는 없는 것이다. 이렇게 자신이 유한한 존재임을 인식한 인간은 더 이상 마음 편히 있을 수 없게 된다.

불교에서는 고통의 원인을 진리에 대한 무지(無知)에서 발생한 것이라고 보며, 따라서 고통에 빠진 인간은 그것에서 벗어나기 위해 진리를 깨달아야 하는데, 이 때 오직 스스로의 실천을 통해서만 진리를 깨닫고 고통에서 근본적으로 해탈할 수가 있다.<sup>15)</sup> 이는 불교가 인간의 행복이나 불행이 신이나 운명에 의해서 결정되었거나 또는 우발적으로 발생한 것이 아니라, 인간 스스로의 의지적 행동에 의해서 초래된 것이라고 주장하는데서 오는 것으로, 인간의 주체적 의지는 아무 것에도 예속될 수 없는 자유로운 것임을 설파한다.<sup>16)</sup> 다시 말해 인간이기에 갖는 필연적 고통에서 벗어나기 위해서는 타인이나 운명에 기대는 것이 아닌, 스스로 정진하고, 수행하는 주체적 행위를 통해서 한다는 것이며, 인간은 그렇게 할 수 있고 하고자 하는 의지를 가진 자유로운 존재라는 것이다.

인간의 실존성이 그 주체성과 자유에 있다고 볼 때, ‘고’는 존재의 유한함을 열어 밝히고, 그 고통에서 벗어나기 위한 방법으로 스스로의 주체성을 가질 것을 촉구한다는 점에서 인간의 실존성을 드러내 보이는 장치로 작용한다. 이러한 ‘고’의 특성은 하이데거의 실존철학과도 밀접하게 연결된다. 하이데거의 사상에 있어서 인간은 죽음으로 향하는 존재다. 날마다 시시각각 다가오는 죽음은 인간이 유한한 존재임을 알게 해 주며, 그러한 유한성이 있기에 인간은 자신의 삶의 가치를 알 수 있다. 유한성은 인간으로 하여금 스스로의 존재에 대해, 존재 이유에 대해 고찰하도

13) 마스타니 후미오, 이원섭 역, 『불교 개론』 (현암사, 2009), p.91에서 재인용.

14) 마스타니 후미오, 앞의 책, p.96.

15) 이 때 진리란 인간과 우주의 생성과 전개와 소멸의 원리에 대한 해답을 말한다. 최봉수 저, 『불교란 무엇인가』 (부디스트웹닷컴, 2001), p.29.

16) 최봉수, 앞의 책, p.38.

록 촉구한다.

지금까지 인간 전반 존재에 적용되는 불교의 고통에 대한 관점을 살펴 보았으며, 이번에는 개인이 겪는 고통에 대해서도 주목해 보겠다. 자신의 고통은 오직 자신만이 짊어질 수 있는 짐이다. 고통은 누구도 대신할 수 없고, 스스로 떠맡을 수밖에 없는 것이다. 인간 각자는 그러한 고통, 타인과 공유할 수 없는 유일한 고통을 통해 자신의 존재, 세상에서 하나뿐인 자신의 실존을 인지하고 그에 오롯이 책임을 져야 할 필요성을 체감하게 된다. 또한 고통을 통해 삶의 중단 가능성을 실제로 겪어봄으로써 삶이 뜻하는 바를 새롭게 깨달을 기회를 가질 수 있고, 자신이 이제껏 살아온 삶의 의미를 되새겨봄으로써 자신의 남은 삶의 소중함을 자각할 수 있으며, 오히려 보다 나은 삶을 살고자 노력할 수 있다.<sup>17)</sup> 아픔이 병든 삶을 위한 좋은 약이 될 수도 있는 것이다.

정리하자면 인간인 한 필연적으로 겪을 수밖에 없는 고통은 자신의 유한함을 깨닫게 해주며, 그것에서 벗어나는 방법은 스스로에게 있다는 점에서 실존적 주체성을 가지도록 한다. 그렇게 되면서 자신의 현재의 ‘있음’을 더욱 소중히 인식하게 해주며, 그러한 재확인을 통해 자신의 남은 삶을 재발견하게 된다는 긍정적 면모를 지닌다. 또한 고통은 개인적인 것이기에 이성, 전체, 이념과 대비되는 인간 개인의 실존의 특성을 드러내준다. 또한 대부분의 고통은 스스로가 만들어 내는 것으로써, 자신을 고통의 상황으로 밀어내어 뛰어드는 행위는 동물에게는 없고 인간에게만 있는 실존적 주체성을 드러내주는 것이다. 본인이 작품에서 표현하고자 한 고통은 인간이 자유의지를 가지고 주체성을 가지는 실존적 존재이기에 겪게 되는 실체 없는 고통인 심인성 통증에 대한 것이다. 작품에 대한 분석은 이후 3장에서 본격적으로 이뤄질 것이다.

## 2) 실존 조건으로서의 불안

자신의 실존 인식은 불안과 절망의 늪에서 허우적대는 인간존재를 정면으로 응시하는 데서 출발한다.<sup>18)</sup> 하지만 당장 어떤 두려움의 대상을 눈

---

17) 구연상, 『공포와 두려움 그리고 불안』 (청계출판사, 2002), p.137.

앞에 마주한 상태에서 나타나는 불안이나 태곳적부터 인간 내면에 본성으로 자리 잡은 신비스러운 무언가를 의미하지는 않는다. 실존적 관점에서 불안은 인류가 현실에서 마주하고 있는 세계와 연관된다.<sup>19)</sup> 인간이 사는 모습이 다양한 만큼, 각자가 가진 불안의 종류와 의미 또한 모두 다를 것이다. 어떤 사람은 인간관계에 대한 불안을 가지고 있을 것이고, 어떤 사람은 먹고 사는 것에 대한 불안, 어떤 사람은 건강에 대한 불안을 가지고 있을 것이다. 이 모든 불안들은 외부에 의해서 촉발되는 것일지는 몰라도, 결국에는 자신의 내면에서 일어나는 것이다.

실존철학자 키에르케고르와 하이데거의 사상에 있어서 불안은 큰 비중을 차지한다. 키에르케고르는 자신의 사상을 전개함에 있어서 불안을 심도 있게 분석했고, 하이데거의 불안개념은 그런 키에르케고르의 영향을 가장 강하게 받았다. 먼저 키에르케고르는 불안에 대해 다음과 같이 말한다.

정신은 불안으로서 관계한다. 정신은 자신의 자기로부터 도망칠 수가 없다. 즉 정신은 자기 자신을 외부에 갖고 있는 한, 자기 자신을 파악할 수도 없다. 인간은 식물의 세계로 몰입할 수도 없다. 왜냐하면 그는 바로 정신으로 규정되어 있기 때문이다. 그는 불안에서 도망칠 수도 없다. 왜냐하면 그는 불안을 사랑하고 있기 때문이다. 그렇다고 해서 그는 본래가 불안을 사랑할 수도 없다. 왜냐하면 그는 불안에서 도망치려고 하기 때문이다.<sup>20)</sup>

키에르케고르는 인간을 불안한 존재로 규정한다. 인간이 불안한 이유는 정신적 존재이기 때문이다. 동물과 식물에는 정신이 없지만, 인간은 정신을 가진 존재이기에 불안에서 벗어날 수 없다. 키에르케고르는 또한 다음과 같이 말한다.

---

18) 박홍순, 『사유와 매혹2 - 서양 철학과 미술의 역사』 (서해문집, 2014), p.637.

19) 박홍순, 앞의 책, p.637.

20) 쇠안 키에르케고르, 임춘갑 역, 『불안의 개념』 (다산글방, 2007), p.84.

공포나 그와 비슷한 개념은, 특정된 어떤 것과 관계하지만, 불안은 가능성에 앞선 가능성으로서의 자유의 현실성이다. 그러므로 동물에게서는 불안을 찾아볼 수가 없다.<sup>21)</sup>

동물은 어떤 가능성을 향해 스스로 나아가는 자유를 가지고 있지 않기에 가능성이 실현되지 못하는데 대한 불안도 없다. 이와 다르게 인간의 정신은 한 곳에 머물지 않고 쉴 새 없이 스스로의 새로운 가능성을 향해 나아가려 하기에, 그 가능성에 대한 불안을 가질 수밖에 없다. 이때의 불안은 특정한 것에 대한 공포와 달리 정신의 가능성에서 오기에 뚜렷한 대상을 전제로 하지 않는다. 키에르케고르는 또한 이렇게 말한다.

정신이 적으면 적을수록 불안도 적다.[……]불안이 깊으면 깊을수록, 그 민족 역시 깊다.<sup>22)</sup>

불안이 없는 인간은 동물과 마찬가지로인 상태, 무지의 상태이며, 인간답지 않은 인간이다. 하지만 자유를 가진 인간, 인간으로서의 인간이라면 그 누구나 불안감을 내재하고 있다. 불안을 가지고 있다는 것은 인간이기에 받을 수 있는 고통인 한편 행운이다. 불안은 정신의 자유에서 오기에 흠이 아니다. 불안이 깊다는 것은 그만큼 자유의 가능성이 크다는 의미이다. 이처럼 키에르케고르에게 불안은 단순히 하나의 감정이 아니라 인간이 자유로운 정신이라는 사실의 정표이며, 불안은 인간의 존재론적 구조, 즉 인간은 자유로우며 자신의 선택에 대해서 홀로 책임을 질 수밖에 없는 존재<sup>23)</sup>라는 데서 비롯된다. 이에 인간은 인간인 한 불안에서

---

21) 쇠얀 키에르케고르, 앞의 책, p.80.

22) 쇠얀 키에르케고르, 앞의 책, p.81.

23) 실존적 인간은 언제나 이것이나 저것이나 결단의 기로에 서있는데 그 선택은 어떤 것에도 의존하지 않는 자신만의 결단이다. 따라서 그 선택의 결과에 대해서도 어느 누구도 아닌 자기 자신이 책임을 져야 하며, 그 책임과 자유가 인간의 존재론적 구조를 이룬다. 박찬국, 「키에르케고르와 하이데거의 불안 개념에 대한 비교연구」, 『시대와 철학』, Vol.10(1)(한국철학사상연구회, 1999), p.198.



벗어날 수 없다. 다만 키에르케고르는 불안의 근원은 인간이 기독교적으로 죄인이기 때문에 일어나는 원죄이며,<sup>24)</sup> 불안에서 벗어나는 방법은 신에게로의 완전한 귀의를 통해서만 가능하다고 보는 신학적 관점으로서의 한계를 가진다.



키에르케고르가 불안이란 현상을 죄와 구원이라는 기독교적 관점에서 고찰하고 있는 반면에 하이데거는 존재 물음과 관련하여 불안이란 현상을 분석하고 있다. 하이데거는 불안의 근원과 해결에 대해 고찰할 경우에 키에르케고르와 달리 죄나 신을 끌어들이지 않으며, 그 대신에 존재와 세계에 대해서 말하고 있다. 하이데거에서 불안은 근본적으로 세계에 대한 불안이다. 세계에 대한 불안은 내가 세계 안에 아무런 필연적 이유도 근거도 없이 던져져 있다는 느낌이다.([도판 6]) 이러

[도판 6] 소용돌이에 휩쓸려 한 불안은 인간이 세계 안에서 자신의 존재 던져진 인간 드로잉 재 의미에 대한 확신을 상실한데서 비롯된다. 하이데거에서 불안은 존재를 망각하며 살아가는 현시대의 인간에게 근본 기분<sup>25)</sup>으로 작용하면서 이러한 존재망각의 사실을 환기시키는 것이다.

하이데거의 관점에서 인간은 실존적 성격을 갖지만 그것이 인간이 항상 그의 존재 전체를 문제 삼는다는 것을 의미하는 것은 아니다. 오히려 대개의 경우 인간은 일상에 매몰되어 있다. 일상적인 세상 사람은 사태의 핵심을 파악하지 못하며 잡담, 호기심, 모호성을 특징으로 가지는데,<sup>26)</sup>

24) 키에르케고르는 불안의 근원에 대해 다음과 같이 말한다. “가장 엄밀한 의미에서 본다면, 주관적인 불안이란, 개체의 죄의 결과로서 개체 안에 생긴 불안인 것이다.” 쇠얀 키에르케고르, 앞의 책, p.110.

25) 인간을 인간으로서 존재하게 하는 존재론적 기분을 말한다.

26) 정재각, 『독일 사회철학 강의 - 사유와 비판』 (도서출판 인간사랑, 2015), p.355.

하이데거는 이런 삶을 퇴락한 삶으로 보며, 비(非)본래적인 실존이라고 부르고 있다. 인간은 대부분의 경우 사회적으로 용납되는 사고방식과 생활방식에 따라서 살며, 대개의 경우 사태 자체의 본질에 집중하지 않고 공공의 여론에 입각한 평균적인 이해를 단순히 받아들이는 틀 안에서 산다.<sup>27)</sup> 내가 나의 존재를 문제 삼기 위해서는 이러한 비본래적인 삶과 일상적인 세계 전체가 낯설게 다가오지 않으면 안 된다.

그런데 자신이 비본래적인 삶과 세계로부터 벗어나고자 하는 시도는 단순한 결심만으로 일어나는 것은 아니라, 불안에 엄습되는 것을 통해서 일어난다. 인간이 불안을 느낄 때 지금까지의 질서 있는 세계가 흩어지며, 엄습하는 불안에서 어떻게든 벗어나기 위해서 자신 자체를 문제 삼게 되는 것이다. 이렇게 자신의 삶에 안주하지 못하고 자신의 존재를 문제 삼을 수밖에 없다는 실존성이 인간에게 싫어도 져야만 하는 짐과 같은 것이라면, 불안을 통해서 우리에게 그러한 짐이 지워지는 것이기에 불안은 가장 섬뜩하고 으스스한(Unheimlichkeit) 기분이다.<sup>28)</sup> 이처럼 불안은 일상에서 경험하는 것과는 다른 어떤 것으로서, 존재 자체를 좀 더 근본적으로 드러내는 ‘조명(Lichtung)의 역할’을 한다.<sup>29)</sup> 즉 불안은 일상을 깨고 자신의 한계와 존재의 유한성을 드러나게 함으로써, 존재 자체에 질문을 하도록 유도한다. 이러한 이유로 불안은 인간의 실존의 문제와 밀접하게 연결되어있는 것이다.

또한 하이데거는 다음과 같이 말한다.

불안(angust)은 죽음을 향해 던져진 존재<sup>30)</sup>로서의 세계-내-

---

27) 박찬국, 앞의 책, p.211.

28) 박찬국, 앞의 책, p.215.

29) 정재각, 앞의 책, p.361.

30) 불안에 대한 예시로 하이데거는 죽음을 가져온다. 죽음은 모든 가능성을 더 이상 가능하지 않게 하는 것이며, 우리가 결코 알지를 수 없는 것이자 세계와의 모든 연관을 끊어버리는 것이다. 그러나 우리는 이러한 죽음의 사실을 평소에 보통 잊고 사는데, 하이데거에 따르면 사람들은 끊임없이 죽음에 대한 불안감을 가라앉히거나 잠재우려하기 때문이다. 하지만 죽음은 무작정 거부하고 부정해야 할 저주의 대상이 아니다. 그것은 오히려 현존재의 삶을 유일하고도 가치 있는 것으

존재로부터 일어난다.[……] 불안은 (현존재를) 무적(無的, 공허한, nictigen)가능성으로부터 해방하여 본래적 가능성을 향해 자유로워지도록 한다.<sup>31)</sup>

불안이라는 근본 기분에 의해서 그동안 친숙했던 세계, 즉 일상적 세계에서 튕겨나갈 때, 인간은 한없는 고독에 빠지게 된다. 일상적인 세계 어디에도 기반을 가질 수 없는 고독한 단독자로서의 자기 자신을 발견하게 되는 것이다. 그는 돈이든 명예든 가족이든 국가든 그 어떠한 다른 곳으로부터 자신의 존재 의미를 구하려던 시도에서 벗어나 자신의 유일무이의 존재 앞에 직면하게 된다.<sup>32)</sup> 자신이 ‘있다’는 사실 앞에 마주하게 되는 것이다. 이전에 인지하지 못했던, 어찌 보면 항상 당연한 것으로 생각하여 의문을 가지지 않았던 자기 자신의 존재, 그 어떤 것으로도 환원될 수 없는 오직 하나뿐인 자신의 존재가 불안을 계기로 다가옴으로써 그는 비로소 자신의 존재를 문제 삼을 수 있다.<sup>33)</sup> 이처럼 불안을 통해 홀로 고독한 자기 자신 앞에 직면하며 존재를 문제 삼게 된다는 점에서 본인 작업에서의 불안감은 앞서 살펴보았던 실존적 인간의 고독성과 연결된다. 불안을 통해 인간은 고독하게 되며, 고독을 통해 자신의 존재를 문제 삼을 수 있다.

고통과 불안감은 인간 실존에 대한 재인식과 발견의 훌륭한 계기이자 수단이 된다. 고통의 순간은 인간 정신이 존재한다는 것, 더 나아가 자기 자신이 ‘있다’는 것을 알려주는 징표가 된다. 그러한 고통을 겪음으로서 더욱 자신의 삶에 대한 의지를 가지게 될 수 있으며, 자신의 존재를 인정하게 된다. 또한 불안은 자신의 실존을 알 수 있는 기분이자 계기로 작용한다. 이 같은 고통과 불안은 그 자체로는 부정적인 것이나, 자신의 실존의 가능성을 열어주고 인간다움을 부여해 주는 것이라는 점에서는

---

로 깨닫게 해주는 긍정적인 의미를 갖는다. 구연상, 『공포와 두려움 그리고 불안』 (청계출판사, 2002), pp.118~120.

31) 정재각, 앞의 책, pp.355~356에서 재인용.

32) 박찬국, 「키에르케고르와 하이데거의 불안 개념에 대한 비교 연구」, 『시대와 철학』, Vol.10(1)(한국철학사상연구회, 1999), p.212.

33) 박찬국, 앞의 책, p.212.

긍정적 면모를 지닌다. 또한 그것들은 인간이기에 겪을 수밖에 없는 것이다. 본인 역시 인간으로 태어나 인간 사이에서 살아가는 이상 인간이란 무엇이고 어떤 존재인가에 대한 탐구는 끝없이 이어질 수밖에 없다.

### Ⅲ. 실체 없는 고통과 불안의 표현

2017년에 시작된<sup>34)</sup> ‘실체 없는 고통’과 ‘불안’ 연작들은 심인성 통증과 불안감을 주제로 인간의 신체와 상황, 사물의 표현에 집중한 작업이다. 검은색, 흰색, 회색만이 사용되었고 이전의 산발적 주제로 작업한 작품들에 비해 서로 연결되는 흐름을 가지고 있다.

독일의 시인이자 극작가 프리드리히 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)는 『비극론(1792)』에서 “슬픈 것, 끔찍한 것, 심지어 무서운 것들까지도 거부할 수 없을 만큼 매혹적이라는 것, 그리고 고통과 공포의 장면에 불쾌감을 느끼면서도 동시에 매혹되는 것은 우리 본성의 일반적 현상이다.” 라고 말했다.<sup>35)</sup> 심인성 통증, 불안감, 고독감 등의 표현은 유쾌하지 않은 것이지만, 한편으로는 사람들을 끌어들이고 집중시키는 힘을 가졌다. 타인은 물론이고 자기 자신에게도 같은 힘을 발휘한다. 스스로의 존재에 대해 집중하는 힘을 부여해주는 것이다.

본 3장에서는 이처럼 자신의 존재에 집중하게 하는 실체 없는 고통과

---

34) 2017년 이전의 작품에서는 변형시킨 인간의 얼굴과 두상을 주요 작업 소재로 하여 각 작품마다 서사를 담아 은유적으로 나타났다. 이 시기의 작업들은 주변 세계와 환경에 집중하여, 개인의 이야기보다는 사회와의 관계, 사회를 대하는 개인의 태도를 중심으로 한 작업들이라고 볼 수 있다. 【작품 35】는 본인의 경험을 바탕으로 한 인간 내면의 부정적 감정을 다룬 작업이다. 타인의 행복, 타인의 즐거움을 볼 때 마음속에서 올라오는 시기, 질투, 분노 등의 감정을 기괴하게 늘어난 거대 얼굴로, 그 마음에 휩쓸리고 지배당해 자아를 잊은 자신의 모습을 머리가 잘린 채 엎드려 누려있는 작은 인간의 모습으로 나타났다. 이 작품은 인간의 내면의 존재와 자아를 인지하고, 그것을 작품으로 표현하는 계기가 되었다. 또한 【작품 34】는 공허한 눈빛을 한 본인을 푸른색으로 표현한 자화상이다. 이 작업은 사회와 개인의 관계에 주목하던, 즉 외부 세계에 중점을 둔 이전 작업과 고독, 우울, 공허함 같은 감정에 주목하여 내면적 세계를 드러내는 이후의 작업을 연결시키는 다리 역할을 하며 실체 없는 고통과 불안 작업의 기반이 된다.

35) 움베르토 에코, 오숙은 역, 『추의 역사』 (열린책들, 2008), p.282에서 재인용.

불안을 표현한 본인의 작품에 대해 먼저 형신론(刑神論)적 관점으로 살펴보고, 이후 실제 없는 고통과 불안을 주제로 한 작품들을 본격적으로 분석한다.

## 1. 형상을 통한 고통과 불안의 표현

심인성 통증은 실제적 고통이 아니라, 정신에서 오는 고통이기에 형체가 없다. 불안은 기분이고 느낌이며, 눈에 보이지 않는 것이다. 본인은 작업 속 인물 또는 사물의 형상을 통해 그 인물과 사물의 보이지 않는 감각적 부분이나 기운, 즉 심인성 통증과 불안을 드러내어 전하고자 했다. 이러한 본인 작품의 고통과 불안의 표현은 동양 화론의 형신론(刑神論)적 관점을 통해 더욱 깊이 이해할 수 있다. 이를 위해 먼저 ‘형(形)’과 ‘신(神)’의 개념과 시대에 따른 그것의 변화에 대해서 살펴보고, 중국의 이론가 고개지와 장언원, 형호의 화론을 바탕으로 본인 작품에서의 형과 신에 대해 논의해 보겠다.

### 1) 형(形)과 신(神)

형과 신에 대한 논의는 회화사 이전에 종교와 철학에서부터 시작되었다. 형과 신 개념은 철학사에서의 형신관(形神觀), 즉 인간은 몸(形)과 정신(神)으로 이루어졌다는 이론에서 출발한다고 본다.<sup>36)</sup> 중국 전한(前漢) 고대문헌인 『회남자(淮南子)』에서는 사람의 정신과 신체를 ‘형’, ‘신’, ‘기(氣)’의 관계로 설명하며 “형은 생명이 거주하는 집이고, 기는 생명의 실질이며, 신은 생명의 주재이다. 하나를 잃으면 세 가지 모두 상하게 된다.” 라고 말한다.<sup>37)</sup> 이를 회화의 구조에 적용하면 형은 회화의 외

---

36) 손보미, 「동양화의 ‘사신(寫神)’개념 변천에 대한 연구」, 『조형교육』 Vol.30(한국조형교육학회, 2007), p.148.

37) 손보미, 「동양화 창작론에서 ‘신’개념에 대한 고찰」, 『조형교육』 Vol.33(한국조형교육학회, 2009), p.360에서 재인용.

형, 기와 신은 회화의 바탕이 되는 것이자 회화의 생명의 중심이라고 할 수 있을 것이다. 인간의 신체와 정신이 서로를 떠나서는 인간으로서 살 수 없듯이, 회화에 있어서도 형과 신의 상대적 중요도나 내용은 시대에 따라 변화해 왔지만 서로를 완전히 떼어내고 볼 수 없다.

회화 이론에 있어서 고대의 형과 신에 대한 정의를 살펴보면 ‘화(화, painting)는 상(상, image)이다’, ‘화는 형(형, form)이다,’ ‘화는 류(類)다’, ‘화라는 글자는 발의 네 경계(를 그린 것)이다’ 등으로 정의하고 있다.<sup>38)</sup> 즉 ‘형’은 사물의 외형, 내용을 전달하는 형식적 기법이며, 회화라는 시각 예술에 있어서 형은 매우 중요한 요소라는 것이다.

한편, ‘신’은 도, 기운, 우주의 법칙 등 명확히 정의되지 않으나 우주 만물에 내재하는 매우 중요한 어떤 것으로써 나타난다. 『주역(周易)』, 「계사전(繫辭傳)」에서는 “음양을 측량할 수 없는 것을 신이라 한다(陰陽不測之謂神).”, “[사물의 발전 변화에 앞서 나타나는 조짐을] 아는 것은 그 신이다”고 하며, 모든 사물의 발전과 변화를 파악할 수 있는 규율을 ‘신’이라 불렀다.<sup>39)</sup> 또한 형과 신의 관계에 있어서 “글로는 말을 다하지 못하고 말로는 뜻을 다하지 못하니, 그렇다면 성인의 뜻을 볼 수 없다는 말인가, 성인이 ‘상’을 세워 뜻을 다하며(書不盡言, 言不盡意, 然則聖人之意, 其不可見乎, 聖人立象以盡意)”, “성인이 천하에 미묘한 도리를 살피고 그 형용에 모의하여, 그 물건에 마땅하게 형상을 만들었으니, 이 때문에 상이라 부른다(夫象, 聖人有以見天下之賾, 而擬諸其形容, 象其物宜, 是故謂之象).”라고 말한다.<sup>40)</sup> 성인의 뜻, 천하의 미묘한 도리, 즉 신을 전달하기 위해 글이나 말보다도 형태(상)로 나타내는 것이 그 뜻을 전하는 데 더욱 뛰어난 방법임을 밝히고 있는 것이다.

음양을 측정할 수 없는 것, 성인의 뜻, 천하의 미묘한 도리 등은 신을 표현하는 다양한 용례이다. 이것들은 한 개의 단어로 정의되지는 않으나 세계의 본질이고, 우주만물의 법칙으로서 드러난다. 회화에서의 신 역시 마찬가지로, 명확히 규정지어져 있지는 않으나 궁극적으로 회화에서 나

38) 손보미(2007), 앞의 책, p.145.

39) 손보미(2007), 앞의 책, p.147에서 재인용.

40) 손보미(2007), 앞의 책, p.146에서 재인용.

타내고자 하는 가치, 그림으로 전달하고자 하는 가장 중요한 어떤 것, 회화의 정신이자 주제라고 말할 수 있을 것이다. 이러한 신은 화론에서 ‘도(道)’, ‘기운(氣韻)’, ‘진(眞)’과 같은 다양한 용어로 나타난다.

형과 신이 상대적으로 거론되어 그 의미를 드러낸 것은 『장자』에서부터이다. 장자(莊子, BC 369-BC 289)는 『장자(莊子)』 「재유(在宥)」에서 “신을 껴안아 고요하면 형은 장차 스스로 바르게 된다.”, “신이 장차 형을 지키면 형은 이에 장생하게 된다.”라고 하면서 신과 형의 관계를 나타내었다.<sup>41)</sup> 이러한 형과 신의 관계에 대한 이론은 위진 남북조, 당, 송대를 거쳐 변화되어가며 중국화론의 큰 부분으로 다뤄져 왔고, 특히 ‘신’에 대한 관점은 각 시대의 예술관에 따라 차이점을 보인다. 문인화가 제대로 확립되지 않고, 그림의 주제가 대부분 인물·도석화였던 당대에는 전반적으로 작가의 신 보다는 그림 속 인물의 신, 그리고 그 신을 전달하기 위한 형을 존중하는 경향이 강했다. 그런데 송대에 산수화가 화목의 중심이 되면서 천지대자연의 이치를 담아내야 한다고 보며, 무엇보다도 기운생동과 신운을 강조하게 된다. 따라서 형사(形似)적 측면에서의 산수화보다는 신사(神似)적 측면을 담아내야 한다는 산수화론이 전개된다.<sup>42)</sup> 한편 곽약허(郭若虛, ?-?), 동기창(董其昌, 1555-1636) 등의 화론가를 거치며 점차적으로 작가의 인품과 격이 새로운 비평 기준의 척도가 되면서 화공과 구분되는 문인들의 신, 즉 그림을 그리는 창작 주체로서의 작가의 신이 중시된다. 이러한 시대에 따른 ‘신’개념을 표로 나타내면 다음과 같다.

<표 1> 시대별 회화에서의 신(神) 비교

인물	시기	회화에서의 신(神)
고개지	동진	인물의 신(神)
장언원	당대	대상의 기운(氣韻)

41) 『莊子』 「在宥」, “抱神以靜, 形將自正”, “神將守形, 形乃長生”, 서수정, 「문인화(文人畫)의 형신론(形神論)에 관한 유(儒), 도철학적(道哲學的) 고찰」, 『한국사상과 문화』, Vol.57(한국사상문화학회, 2011), p.405에서 재인용

42) 서수정, 앞의 책, p.401.



형호	오대	물상을 마음속으로 헤아려서 얻는 참됨(眞). 대상의 순수성
곽약허	송대	작가의 인품과 격에서 나오는 기운
석도	명말청초	화가의 개성

이렇게 시대에 따라 변화된 ‘신’ 개념 중, 본인이 작업으로 표현하고자 하는 고통과 불안, 실존은 작가인 본인의 것이기보다는 작품 속 인물로 표현하고자 한, 작품 속 대상의 고통과 불안이다. 이때의 고통과 불안은 그림 속 인물 또는 사물에 담긴 신이라고 할 수 있다. 이에 회화에서의 신을 대상의 신으로 생각했던 고개지와 장언원, 형호의 형신 논의를 토대로 본인 작품과 연결시켜 보겠다.

동진(東晉: 317-420)시대의 화가이자 이론가 고개지(顧愷之, 346-407)는 전신(傳神), 즉 그림에 그려진 대상으로서의 인물의 신을 전하는 것을 회화비평의 제일 중요한 기준으로 삼았다. 고개지는 인물화의 중요한 점과 어려운 점은 전신에 있으며, 전신의 관건은 인물의 눈동자를 잘 그리는데 있다고 여겼다([도판 7]). 고개지는 결코 형을 배척하지 않았으며, “형



[도판 7] 顧愷之, 女史箴圖(부분), 4세기, 비단에 채색, 24.8x349.5cm, 런던 대영박물관

상으로써 정신을 그린다.”는 ‘이형사신(以形寫神)론’을 제시했다. 그는 정신은 객관 사물의 형상 가운데 존재하고 정신은 이러한 형상을 통해 표현되는 것인데, 형상이 없으면 정신이 존재할 수 없기 때문에 형상과 정신은 통일체라고 생각했다.<sup>43)</sup>

당대(唐: 618-907)의 미술이론가 장언원(張彥遠, 815-879)은 그의 저서 『역대명화기』 중 「논화육법論畫六法」장에서 형사와 신사의 문제에 대해 다루고 있다. 장언원은 당대의 화

43) 갈로, 강관식 역, 『중국회화이론사』 (돌베개, 2010), p.75.

가들을 보거나 또는 그 이전의 화가들을 볼 때 형사를 이루어내기는 비교적 쉽지만 기운생동을 이루어내기는 매우 어렵다고 생각했다. 그는 다음과 같이 말한다.

기운을 그림에서 구한다면 형사는 자연히 그 속에 있게 될 것이다.<sup>44)</sup>

이 말은 곧 대상을 표현할 때는 먼저 기운, 즉 신에 중점을 두어야 하며, 기운이 잘 파악된다면 형사는 그에 따라온다는 것이다. 또한 다음과 같이 말한다.

그러나 귀신·인물에 이르러서는 형상화해야만 할 생동감이 있어, 반드시 신운(神韻)이 있는 후에야 온전한 회화가 된다. 만약 기운이 주도면밀하지 않고 공연히 형사만 늘어놓는다면, 필력이 굳세지 못한테 공연히 채색을 부과하는 것만 잘하는 작품은 뛰어난 작품이 아니라고 말한다.<sup>45)</sup>

이는 마찬가지로 신이 먼저 있는 이후에 형을 추구해야지, 그렇지 않으면 뛰어난 작품은 될 수 없다는 것이다. 기운이 담겨 있지 않은 형태는 온전하지 않은 것이고, 생동감 없는 귀신과 인물은 부족한 것이다. 장언원은 이처럼 기운을 중시하고 형사는 기운 뒤에 따라오는 것이라고 했으나, 그렇다고 형사를 완전히 부정하는 것은 아니다.

무릇 사물을 그리는 것은 반드시 형사에 있고, 형사는 모름지기 대상의 골기를 완전히 해야 한다.<sup>46)</sup>

---

44) “以氣韻求其畫 則形似在其間矣”. 갈로, 앞의 책, p.84.

45) “至於鬼神人物 有生動之可狀 須神韻而後全. 若氣韻不周 空陳形似 筆力未過 空善賦彩 謂非妙也”, 장언원 외, 김기주 역, 『중국화론선집』 (도서출판 미술문화, 2007), p.88.

46) “夫象物必在於形似 形似須全其骨氣”, 장언원 외, 앞의 책, p.85.

사물이 드러나는 것은 형사를 통한 것이므로 형사가 부정된 것은 아니지만, 그 중요성에 있어서 신이 형보다 앞선다. 장언원의 이러한 관점은 고개지의 ‘이형사신론’과 비교할 때 약간의 차이가 있다. 장언원은 먼저 대상의 신을 표현하는 데 중점을 두어 신으로 생동을 나타내는 조형이라야 올바른 조형이라고 강조했다. 하지만 고개지는 형으로 신을 그리는 것 또한 옳다고 했다. 왜냐하면 인물의 정신상태의 생동은 형을 통해서 표현되는 것이기 때문이다.<sup>47)</sup>

한편 오대(五代: 907-979)의 화가 형호(荊浩, ?-?)는 『필법기(筆法記)』에서 산수화에 대해 노인과 대화를 나누는 형식으로 산수에서의 형과 신에 대한 자신의 견해를 펼친다.

화(畵)라는 것은 획(畵)을 뜻하는 것이다. 물상(物象)을 심중으로 헤아려서 그 진을 취하는 일이니라. 물상의 외화(外華)에서는(외화에 치중할 경우에는) 그 화(華)만을 취하게 되고, 물상의 내실(內實)에서는(내실에 치중할 경우에는) 그 실(實)만을 취하게 된다. 따라서 화를 가지고 실이 된다고는 할 수 없느니라. 그러므로 그 방법(필법)을 알지 못한다면, 진실로 외적인 형태를 근사(近似)하게 모사할 수는 있겠지만 대상의 진을 기도(즉 圖眞)할 수는 없느니라.……근사한 그림이란 그 형(形, 즉 質)만 취하고 그 기(氣)를 잃어버린 것을 말하며, 진을 얻은 그림이란 기와 질(質)을 아울러 충분히 표현한 그림을 말한다. 무릇 기가 화(華)에만 흘러서 물상에서 떠나버렸다면 그 물상은 죽은 것이니라.<sup>48)</sup>

형호는 회화라는 것은 대상을 마음속으로 탐구하고, 거기서 얻어진 대

47) 갈로, 앞의 책, p.144.

48) “畵者畵也 度物象而取其眞 物之華 取其華 物之實 取其實 不可執華爲實 若不知術 苟似可也 圖眞不可及也,…… 似者得其形 遺其氣 眞者氣質俱盛 凡氣傳於華 遺於象 象之死也”, 장언원 외, 앞의 책, p.111.

상의 참됨을 취하는 것으로 보고 있다. 이 때 대상은 외화(외형)와 내실로 구성되어 있는데, 외화에만 치중하거나 실에만 치중할 경우에는 대상의 참됨을 나타낼 수 없다는 것을 밝히고 있다. 형호는 참됨, 즉 신을 얻은 그림은 대상의 내실과 외형을 충분히 표현한 그림임을 말하고 있다.

형호가 말하는 진을 얻은 그림이란 기 뿐 아니라 외면의 형태까지 충분히 표현한 그림이기에, 그는 물상의 겉면인 형을 근사(近似)하는 것을 부정하지 않았다. 그러나 사물의 ‘기’가 표현되지 못하면(물상에서 떠나면) 그 사물은 죽게 된다고 하므로 여기서 ‘기’는 대상의 생명이자 가장 중요한 것이라고 할 수 있다.

고개지와 장언원, 형호는 모두 작품에서 형을 배척하지 않았다. 고개지는 형태로써 정신을 전하기에 형의 중요성을 강조했고, 장언원도 신은 사물의 형상을 통해 드러나기에 형을 부정하지 않았다. 형호 역시 참된 그림은 형과 신을 겸비한 작품이라고 말하였다. 다만 고개지와 형호가 형과 신의 중요도를 비교적 같은 선상에 둔 것에 비해 장언원은 형사는 기운이 있으면 자연히 따라오는 것이라고 하며 그 중요성에 있어서 차등을 두었다.

## 2) 작품에서의 형과 신

실체 없는 고통 작품과 불안 작품은 고통이나 불안을 느끼는 인물 또는 사물의 모습을 통해 인간의 실존성을 표현한 작업이다. 작업을 통해 전하고자 하는 것, 궁극적으로 말하고자 하는 그림의 주제는 내면적 고통과 불안, 더욱 깊이 들어가면 인간의 실존이자 자기 자신이다. 그것들은 눈에 보이지는 않지만 실제로 존재하는 것들이며 정신적인 것이다. 이는 본인 작품에 있어서의 신에 대응시킬 수 있다.

작품에서의 ‘형’은 그러한 신을 담은 인간과 사물의 모습이다. 불안이나 고통이라는 것은 눈에 보이는 것이 아니고, 그것을 가진, 그 감정과 기분을 표출하는 인간을 통해서만 볼 수 있는 것이기에 내면을 전달하기 위한 그릇과 수단으로써의 형상의 중요도를 간과할 수 없다. 인물의 표현을 먼저 살펴보자면, 머리카락이나 표정을 의도적으로 생략한 작업들도

있으나 대체적으로는 큰 변형 없는 인체를 나타냈다. 인간은 살아가면서 자신이나 타인의 모습을 매일같이 보기 때문에, 그 형태가 어그러지면 그 부분이 크게 눈에 거슬리게 된다. 그렇게 된다면 감상자가 그것에 대해서 생각하느라 작가인 본인이 전달하고자 하는 것을 놓치게 될 가능성이 크다. 또한 1장에서 서술하였듯이 본인은 개인 각각의 개성적 걸모습이 아니라, 모든 인간에게 내재된 실존성에 주목하고자 했기에 인체의 과한 변형이나 생략, 또는 인체가 아닌 것처럼 보이게 되는 잘못된 표현은 작품의 의도와 맞지 않는다. 사물을 그린 작업에 있어서도 마찬가지이다. <불안-사물> 작업에서 사물들은 모두 일상생활에서 볼 수 있는 것이기에 형태가 일그러져서는 안 된다. 아무리 본인이 고통과 불안을 생각하고 표현하고자 하더라도 형태가 그것을 받쳐주지 못한다면 고통과 불안의 전달은 어려워지는 것이다.

이처럼 본인의 회화에 있어서 고통과 불안의 전달 통로는 그것을 드러내는 인체와 사물의 형태를 표현한 화면이다. 시각적으로 보이는 것이 그림이고 작품이기에 고통과 불안을 담은 형이 그것을 담고 있는 것을 제대로 보여주는 기능을 해야 그림을 보는 감상자들이 실존을 드러내는 고통과 불안을 전달받을 수 있는 것이다. 이렇게 형사적 요소는 본인 작품에서 매우 중요한 부분을 차지한다. 본인은 실체 없는 고통과 불안을 표현한 작업들에 있어서 형과 신이 모두 중요하다고 생각하며, 둘 중 하나라도 모자라서는 안 된다고 생각한다. 본인은 고개지나 형호의 화론처럼 형사적 요소가 작품에 있어서 매우 중요한 비중을 차지한다고 본다. 때문에 장언원의 이론보다 고개지와 형호의 화론이 본인 작품과 더욱 밀접한 연관성을 가진다고 볼 수 있겠다.

앞에서 살펴 본 것과 같이 본인의 작업은 인물의 형을 통해 신을 드러내고자 한, 고개지의 ‘이형사신’론에 입각한 작업이라고 볼 수 있다. 고개지는 형상이 없으면 정신이 존재할 수 없기 때문에 형상과 정신은 통일체라고 생각했다. 마찬가지로 본인 작업에서 고통을 느끼고, 불안을 느끼는 인간 몸과 그 몸을 표현한 그림 속 인체가 없으면 그 고통과 불안을 담을 수 없기에 인체 형상은 고통과 불안, 실존의 ‘신’을 전달하는 필수

적인 것이다.

또한 형호의 관점처럼 화와 실을 고르게 취하고자 한 작품이다. 물론 형호가 말하는 형과 신은 산수화의 그것이기는 하나 그것을 산수 외에 인물이나 다른 대상에 대한 회화로 확대하여 본인의 그림에 적용시켜 생각해 보았다. 실존을 드러내는 고통과 불안, 즉 회화의 주제이자 본인 작품의 중심이 되는 신이 없다면 그 형태가 아무리 완벽하게 균형 잡힌, 조형적으로 완벽한 것이라도 작품의 생명력은 사라지게 된다. 외형적으로 화려한 작품일 수는 있어도 그뿐인 작품으로만 남는 것이다. 반대로 아무리 본인이 전달하고 싶은, 작품에서의 중심이자 가장 중요한 것이라고 생각하는 주제가 있어도 그것이 형태적으로 마땅하게 표현되지 않으면 시각적으로 와 닿지 않는 작품이 되어버릴 것이다. 한편 형호는 그림이란 작가의 마음이 대상을 탐구하여 대상의 내면에서 기와 질을 아울러 얻는 것, 즉 진을 얻는 것 이라고 말한다. 본인 역시 불안과 고통을 겪는 인간에서 그 인간이 실존적 인간으로서 존재하게 하는 부분을 드러내고자 했다. 그리고자 하는 대상을 탐구하여 그것의 참된 부분, 즉 고통과 불안을 통한 실존성을 찾아내어 그것을 회화로 표현한 것이다.

지금까지 본인 작업에서의 형과 신에 대해 정의해보고 본인 작품에 대한 이해를 돕기 위해 동양화론에서의 형과 신 논의, 그 중 특히 고개지와 형호의 화론을 끌어왔다. 다음 절에서는 인체와 사물의 ‘형’으로 고통과 불안, 더 나아가 실존성이라는 ‘신’을 표현한 본인의 실체 없는 고통과 불안 작품을 본격적으로 분석하도록 하겠다.

## 2. 실체 없는 고통

실체 없는 고통 작업의 기반 소재가 되는 ‘심인성통증(心因性疼痛, psychogenic pain, psychogenetischer Schmerz)’은 기질적으로는 특별히 장애가 없는데 통증을 호소하는 증상으로, 신체적 문제가 아닌 심리적 조건에 따라서 생기는 것이다. 주요한 것으로는 두통이나 사지, 전신, 관

질의 통증을 들 수 있으며, 통증 이외에도 위장장애나 마비, 잦은 피로감, 불면 등을 수반하는 경우도 있다. 신체적 문제가 있는 것이 아니기에 치료에 있어서는 우선 기관 손상에서 비롯된 장애와의 감별을 하고 문제의 소재를 충분히 파악해 정신요법이나 약물요법으로 대처해야 한다.<sup>49)</sup> 즉, 심인성 통증은 외관상으로 특별한 상처가 없음에도 불구하고 이유 없이 느껴지는 통증을 말한다. 타인은 이해할 수 없는, 이해시킬 수도 없는 고통, 소위 꾀병이라고 오해받기도 하는 고통, 하지만 당사자에게는 그 무엇보다도 생생하게 느껴지는 고통이다. 이 같은 특성 때문에 본인은 심인성 통증을 ‘실체 없는 고통’ 이라고 부르며 작업의 제목으로 삼았다.

작품을 본격적으로 분석하기 이전에 심인성 통증을 소재로 하여 그리게 된 계기를 먼저 살펴보겠다. 본인의 친조모는 오랜 시간 우울증을 앓아왔다. 심한 우울 증상이 찾아 올 때면 그녀는 가슴 통증, 요통, 숨 막힘 등의 증상을 호소하며 응급실에 자주 왕래했다. 그러나 MRI나 각종 검사를 해봐도 몸에는 아무 이상이 없었고, 다만 우울증이 그러한 신체적 가통을 동반한 것이라는 설명을 들곤 했다. 그럴 때마다 우울증 약을 추가로 처방받았고, 몸의 통증에 대한 약은 따로 처방 받지 않았다. 본인은 이러한 할머니의 병원 왕래와 우울증 증상을 몇 년 동안 지켜보면서, 정신적 통증이 신체의 고통으로 발현되는 현상에 관심을 가지게 되었다. 이와 함께, 입시 때부터 이어져 온 본인의 신경성 두통과 관절의 통증, 속 쓰림, 두근거림 등 또한 심인성 통증과 연결시키게 되었다. 10년가량을 그러한 스트레스성 질병을 가지고 살아왔다. 그러다가 2014년 한 해를 휴학했다. 아무 걱정이나 스트레스 없이 지냈던 시간이었고, 그 동안 스트레스성 질병은 단 한 번도 찾아오지 않았다.

이 두 경험에서 비롯하여 인간의 정신과 신체의 관계에 대해 생각하게 되었고, 실체 없는 고통이 무조건적으로 나쁘고, 고통스럽기만 하다면 그 동안 할머니가 겪었던, 내가 겪었던, 그리고 다른 모든 사람들이 겪는 이

---

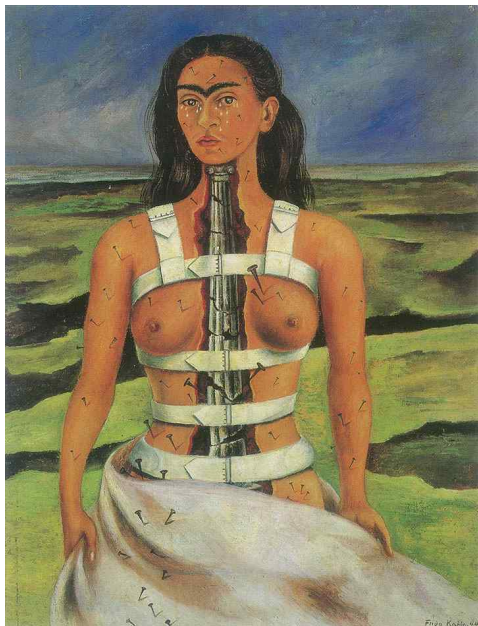
49) 대한간호학회 저, 『간호학대사전』 (한국사전연구사, 1997), p.910.

유 없는 통증의 시간들은 너무나 부당하고 안타까운 무의미한 것이 되어 버린다는 생각을 가지고 심인성 통증에 대한 작업을 시작하게 되었다. 이러한 맥락에서 <실체 없는 고통> 시리즈는 인간이 겪는 통증에 대한 작품이기는 하지만, 그것에 대해 긍정하기 위해 노력하는 면모 또한 지니고 있다.

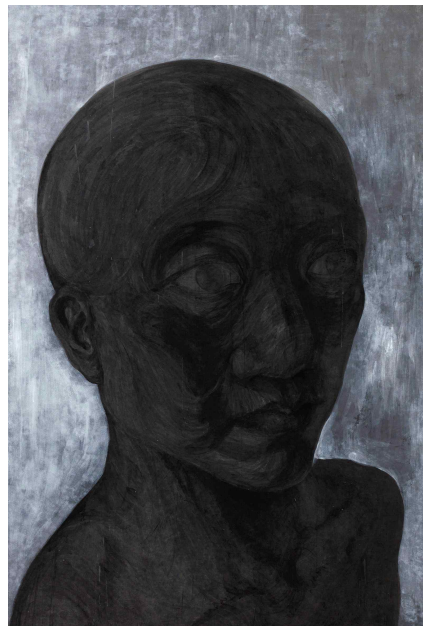
심인성 통증을 다룬 작업은 크게 둘로 나눌 수 있다. 첫째는 통증이 발현되는 신체 부위를 조명한 것(【작품 1】~【작품 5】), 둘째는 심인성 통증을 일으키는 상황에 대한 것이다(【작품 6】~【작품 11】). 작품들에 등장하는 신체 부위는 실제로 본인이 스트레스를 받고 정신적으로 고통을 느꼈을 때 동반되던 몸의 통증을 토대로 그린 것이다. 신경성 두통과 눈의 통증, 손 떨림, 어깨가 눌리는 것만 같은 압박감, 발목 통증, 무릎의 떨림을 통증의 대표적 부위로 선정하여 작업했다. 위 신체부위들은 모두 특별한 이상이 있는 부위가 아닌데도 불구하고 통증을 느꼈던 부위이다. 다만 이러한 고통을 과장된 자세나 고통을 직접적으로 표출하는 동작으로 그려내지 않은 것은, 아무리 자신이 이 고통이 괴롭고 자신의 모든 기력을 빼앗는 통증이라고 해도 타인이 보기에는 그것은 별것 아니고, 거짓되고 이유 없는 통증이라고 보기 때문이다. 자신 이외의 사람들이 보았을 때는 아무렇지 않아 보이는 통증을 나타내기 위해 통증을 느끼는 인체를 담담하게 표현했다. 이러한 표현의 차이는 멕시코의 화가 프리다 칼로(Frida Kahlo, 1907-1954)의 작품 【The broken columns】([도판 8])와 본인의 작품들에서의 고통의 표현 방식을 비교해 보면 명확히 알 수 있다. 소아마비와 끔찍한 교통사고로 평생 동안 육체의 고통에 시달린 작가 프리다 칼로의 고통은 명백한 상해로 인한 신체적 고통이고, 그것을 보는 모든 사람들이 이해하고 납득할만한 것이다. 때문에 프리다 칼로는 자신의 고통스러운 신체를 표현함에 있어서 감상자가 그 육체적 고통을 직관적으로 전달받을 수 있을만한 표현법을 택했다. 피가 흐르고 척추가 부러진, 눈물을 흘리는 모습은 보기에 그 고통을 바로 짐작할 수 있다. 하지만 본인은 심인성 통증을 표현함에 있어서 담담한 형



태를 취하고 있다. 다만 남들이 아무리 그 통증이 거짓이라고, 가짜라고 할지라도 그 통증을 느끼는 당사자에게는 너무나 크게 느껴지는 것이 심인성 통증의 특징이기에 작품 속 인물의 크기와 색채를 크고 무겁게 해 중압감을 줌으로써 자신에게 느껴지는 고통의 크기를 감상자가 전달받을 수 있게 했다.(【작품 1】)



[도판 8] Frida Kahlo, The broken columns, 1944, Oil on canvas, 40x30.5cm, Dolores Olmedo Patino Mexico, Mexico



【작품 1】 실체 없는 고통 1, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194x130.5cm

심인성 통증을 일으키는 상황 역시 스스로의 경험이 반영되었다. 사람들의 눈길이 닿는 곳이 따라왔던 경험, 아무리 붙잡으려고 해도 손 사이로 미끄러져 나가는 듯한 무기력감, 숨이 막히는 느낌 등 모두 나의 몸에 직접적 타격이나 상해가 가해지지 않았음에도 불구하고 통증을 느꼈던 상황에 대한 작업들이다. 이러한 심인성 통증을 일으키는 상황은 고통을 느낄 수 있는 상황에 대한 부가적 설명을 해주는 역할을 함으로써 실체 없는 고통에 대한 이해를 도와준다.

그러나 앞에서 설명했듯이, 본인의 작업은 자화상적 작업이 아닌, 인간으로 태어나면 누구나 가질 수밖에 없고, 가져야 하는 고통 중 한 종류에 대한 작업이다. 인간에 대한 작품을 그리기 위해 본인의 신체와 경험을 빌려온 것이지, 나의 이야기 그 자체에 집중한 것이 아니다. 나의 신체와 경험은 수단으로 작용할 뿐이다.

### 1) 심인성 통증 - 몸과 정신의 관계

본인이 작업에서 말하는 고통은 실제적인 눈에 보이는 연유에서 비롯된 것이 아닌, 눈에 보이지 않는 정신에서 비롯된 고통이다. 그러나 그것이 표출되는 곳은 결국 몸으로, 몸과 정신은 서로 밀접한 관계를 맺으며 상호작용한다.

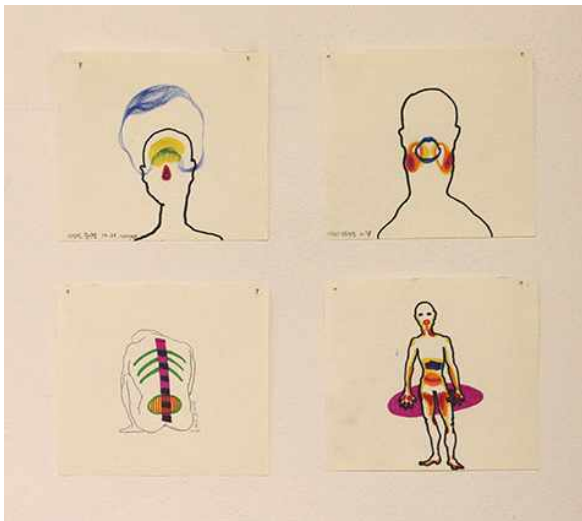
통증은 눈에서 시작되어 머리를 누르고  
어깨를 타넘어 등 뒤에 지긋이 업힌다.  
양 무릎은 높이를 맞추어 새 없이 자꾸만 주저앉으려 하고,  
뼈격대는 발목은 나무의 나이테처럼  
차곡차곡 고통의 기억을 쌓는다.  
떨리는 손은 목적도 방향도 잃었다.  
몸은 마음을 따르고 마음은 몸을 따른다지만,  
마음도 몸도 서로에게서 벗어나고 싶을 때가 있지.<sup>50)</sup>

메를로 퐁티(Maurice Merleau Ponty, 1908-1961)에 따르면 인간의 몸은 욕구에 봉사하는 단순한 도구가 아닌 세계와 삶을 받아들이고 음미하는 주체이며, 이렇게 함으로써 인간의 세계는 고정된 ‘환경의 세계’가 아닌, 인간적 가치를 본질로 하는 ‘관계의 세계’가 된다.<sup>51)</sup> 다시 말해 인간은 신체를 통해 세계와 관계하고 주체성을 갖게 되는 것이다. 이렇게 세계를 받아들이고 자신을 표현하는 중요성을 가짐에도 불구하고 자신의

50) 장주연, 작업노트 중에서, 2018년.

51) 다케다 세이지·현상학연구회 공저, 정미애 역, 『처음 시작하는 철학 공부』(컬처그라피, 2015), p.207.

신체의 범위를 아는 것에는 특별한 계기가 필요하다. 너무나 자연스러운 것이기 때문에, 내 팔과 다리가 몸통에 붙어 움직이는 것은 당연한 것이기 때문에 그것이 나에게 ‘있다’고 느끼기는 어렵다. 남들의 움직임이나 남들의 신체를 보며 그의 신체가 있다는 것은 쉽게 알 수 있으나, 자신에게 있어서 같은 척도를 적용시키기는 어려운 일이다. 몸을 움직이는 것은 어느 정도 무의식적인 것이기 때문이다. 그러나 통증이 찾아오면, 해당 신체 부위가 급작스레 의식의 범위로 치고 올라온다. 평소에는 의식하지도 않았던 손톱 가장자리에 거스러미가 일어나면 그 부분의 감각이 극대화 되는 느낌을 받은 적이 있을 것이다. 통증이 무의식을 깨고 감각을 불러일으킨 것이다. [도판 9]는 통증이 찾아온 부위를 조명할 때에 그 부위의 감각이 두드러지는 것을 표현한 것이다. 통증은 몸의 감각과 몸의 ‘있음’을 일깨워준다. 이와 같은 맥락으로, 심인성 통증을 통해 자신의 내면의 감각을 깨울 수 있다. 자신이 살아있는 이유나 자신의 존재 이유와 같은 것들은 눈에 보이지 않고, 평범한 일상에서 인식하고 있지 않다. 그러한 상태에서 정신의 고통, 마음의 고통이 실제로 신체의



[도판 9] 통증 드로잉. 왼쪽 위에서 시계방향으로 <신성한 중이염>, <기적의 편도선염>, <두드러기 파티>, <디스크의 기억>

통증으로 발현되게 되면, 비로소 자신의 정신이 거기에 있음을 아는 것이다. 통증을 통해 눈에 보이지 않는 자아의 있음이 눈에 보이는 곳으로 표출된다. 정리하자면 심인성 통증은 내적 고통이 인지 가능한 몸으로 나타남으로써 자신의 몸과 함께 자신의 정신, 즉 무의식에 있는 자기 자신의 존재를 인식하게 하는 계기가 된다.

한편 정신을 통해 몸으로

발현되는 심인성 통증은 결국 몸에서 느끼는 통증이기때문에, 즉 몸이 있기에 가질 수 있는 것이다. 몸이 없다면 고통도 없다. 또한 시각, 청각 등을 통해 정신에 자신을 둘러싼 환경에 대한 정보를 입력하는 것도 몸을 통한 것이다. 몸은 외부의 감각을 받아들이는 통로이자 도구이며, 자기 자신을 표출할 수 있는 유일한 수단이다. 의식이 있는 식물인간 환자가 외부와의 소통이 불가능한 이유는 정신이 있더라도 몸을 움직일 수 없기 때문이다.<sup>52)</sup>

이처럼 몸과 정신은 서로의 존재를 확인할 수 있는 도구이자 상호 보완적인 관계이다. 몸통에서 떨어져 나와 꿈틀거리는 산 낙지의 다리나 도마뱀의 꼬리에는 육체만 있을 뿐 정신은 없다. 또한 정신이 떠난 몸은 더 이상 그 존재, 그 당사자라고 부를 수 없게 된다. 심인성 통증은 더욱 그러한 몸과 정신의 양 방향적 소통의 특성을 두드러지게 보여준다.

꺾대기가 아니게 되는 순간은,  
외부의 감각으로 인해 감정의 변화를 갖게 될 때, 감정에서  
일어난 통증이 꺾대기를 감쌀 때, 그것은 더 이상 꺾대기가  
아니라 고통으로 채워진 생명체가 된다.<sup>53)</sup>

꺾대기가 아니게 되는 순간에 대해 관점을 표현한 위의 글에서처럼, 통증을 통해 그것을 느끼는 자신이 하나의 생명으로, 유한한 존재로 살아

---

52) 수년간의 식물인간 상태에서 깨어나 그동안 가족들이 건넸던 이야기를 듣고 있었다는 것을 말하는 사람이나, 운동근육이 망가져 의사소통을 하지 못하다가 뇌에 전극을 연결하여 생각만으로 컴퓨터에 글을 쓰며 소통할 수 있게 된 사람을 보면, 결국 세계와 자신의 연결고리가 되어주는 것은 신체임을 알 수 있다. 프랑스 소설가 베르나르 베르메르는 그의 단편 「완전한 은둔자」에서 온전히 내면으로 향하는데 집중하는 명상을 위해 외부의 모든 연결을 끊고자 한 귀스타브 루블레의 이야기를 들려준다. 귀스타브는 오감의 자극을 없애기 위해 자신의 몸을 포기하고 뇌만 남겨 영양 액 속에서 살아간다. 결국 내적 명상에는 성공하지만, 가족들을 만지거나 들을 수 없고, 가족들에게 자신의 의사나 감정을 표현하지도 못한다.

53) 장주연, 작업노트 중에서, 2017년.

있음을 알 수 있다. 작품 속 인물의 통증에 뒤틀린 손과 발, 고통에 절여져 공허해진 눈빛은 절망이기도 하지만 한편으로는 살아있기 때문에, 유한한 인간이기에 겪는 필연적 고통임을 보여줌으로써 그가 가진 실존성으로 한 발짝 더 나아간다.

## 2) 심인성 통증을 일으키는 상황

【작품 1】 ~ 【작품 5】가 통증을 느끼는 신체 부위를 표현한 작업들이었다면, 【작품 6】 ~ 【작품 11】은 심인성 통증을 일으키는 상황에 대한 작업들이다. 본인의 경험을 토대로 통증이 일어나는 부위를 선택해 그린 것과 마찬가지로, 심인성 통증이 일어나는 상황 역시 본인의 생각과 경험을 바탕으로 했다.

【작품 6】은 본인의 작업 중 거의 유일하게 군상을 그린 작업이다. 웅덩이를 기준으로 여러 명의 인간들이 가까운 무리와 건너편 무리 둘로 나뉘어 서로를 바라보고 있다. 내가 속한 무리와 이분법적으로 구분되는 저쪽, 다른 편, 그리고 그들과 대치하며 묘한 긴장감을 불러일으키는 상황을 표현하였다. 그러나 ‘우리 편’ 역시 서로 친근감을 드러내거나 의사소통하지 않는다. 모두들 가만히 서서 반대편을 바라볼 뿐이다. 각자 다른 것을 느끼고 있을 지도 모르지만 그것은 알 수 없다. 서로 감정을 공유하지도, 설득하지도 않는다. 한편 건너편의 무리나 가까운 편의 무리 중 그 누구의 얼굴도 보이지 않는데, 유일하게 작품의 오른쪽 하단에 이쪽으로 얼굴을 보여주는 인간이 있다. 이 인간은 이러한 상황에서 불편함, 긴장감을 느끼고 그것을 깨고 싶어 하는 본인을 대입한 인물이다. 하지만 아무에게도 상황을 깰 수 있는 의지나 능력이 없다. 이러한 긴장감과 대립, 불편함은 종종 이유 없는 복통과 메스꺼움을 일으키곤 한다.

또한 의도하지 않은 주목받음은 본인을 당황스럽게 만든다. 【작품 7】은 타인의 시선이 본인에게 쏠리는 상황을 그린 것으로, 원치 않은 시선들에 식은땀이 흐르고, 그 시선이 닿는 곳이 사라지는 것만 같은 느낌을 표현했다.

한편 누구나 원하는 것, 갖고 싶은 것, 되고 싶은 것이 있지만, 그리고

그것을 이루기 위해서 노력하지만 자신의 의지와는 상관없이 그 대상이나 자신의 성과가 손가락 사이로 미끄러지듯 빠져나가는 경험을 한 적이 있을 것이다. 자신의 의지로는 닿을 수 없는 것, 그것은 허망함, 허탈함, 절망감을 불러일으키며 심인성 통증을 불러일으킨다. 【작품 8】은 그러한 상황을 표현한 작업이다.

【작품 9】와 【작품 10】은 서로 다른 두 각도로 동일한 상황을 바라본 작업이다. 구름 같기도 하고 물 같기도 한 탁하고 흰 무언가에 얼굴이 잠긴 것을 밑에서 본 것과 위에서 본 것으로, 서서히 부드럽게 숨이 막혀가는 느낌을 받는 상황을 나타낸 것이다. 【작품 11】은 이와 연결되는 작업으로, 밖으로 드러나는 인체 외관이 아닌, 숨을 쉬는 주요 장기기관인 폐를 희고 탁한 젖소로 덮음으로써 숨이 흐릿하고 얽어지는 것을 표현했다.

지금까지 보았듯 작품으로 표현된 모든 상황에서 나에게 물리적인 상해를 가하거나, 직접적으로 타격을 주는 대상은 없다. 단지 특정 상황이 자신의 내면에서 고통스러운 기억을 떠올리게 하거나 견딜 수 없는 어떤 부분을 건드려 통증을 유발하는 것이다. 다시 말하면 과거의 기억이 자신의 내면에서 부정적 감정을 일으켜 그것이 통증으로 연결되는 것이다. 이처럼 외부의 상황에 의해 내면에서 부정적 감정과 기분이 불러일으키는 것을 표현한 작업은 이후 불안 시리즈 작업과의 연결 고리가 된다.

### 3. 불안

2018년부터 시작된 불안 작업은 눈에 보이지 않는 내면적인 감정과 정신을 표현한 것과 외부의 상황이 내면에서 부정적 감정과 기분을 불러일으킨 것을 표현한 점에서 심인성 통증과 연관된다. 불안을 일으키는 것이 결국에는 심인성 통증으로도 이어질 수 있다는 점에서 또한 연결성을 가진다.

2장에서 살펴보았듯이 키에르케고르와 하이데거는 불안이 인간의 존재

론적 구조를 열어주는 특수한 기분이라고 보며, 불안에서 인간실존을 이해하기 위한 근본적인 실마리를 찾는다. 양자는 인간의 근본성격을 실존에서 찾는데, 동물이 자신의 존재 의미에 대해서 아무런 의문도 없이 안주하여 살아가고 있는 것과는 달리 인간은 자신의 존재 의미에 대해서 의문을 제기하는 존재라고 본다.<sup>54)</sup> 그런데 인간이 이렇게 자신의 존재 자체에 의문을 제기하는 것은 자신의 의지나 결단에 달린 것도 아니며, 또한 태어나면서부터 항상 문제 삼아 왔던 것도 아니다. 인간은 어느 순간에 자신도 모르게 자신의 존재 자체를 문제 삼고 있는 자신을 발견하게 되는데, 그러한 순간은 바로 불안이란 기분이 엄습할 때이다.<sup>55)</sup> 불안이 엄습하는 것과 동시에 키에르케고르에서는 인간은 천진하고 평온한 무지의 상태에서 벗어나게 되고 하이데거에서는 인간은 일상적인 세계, 일상의 상태에서 깨어나 더 이상 의미와 안정을 찾을 수 없게 된다.

인간이 인간으로서 정의될 수 있는 이유가 그의 실존적인 성격에 있다면, 이렇게 인간으로 하여금 자신의 존재 자체를 문제 삼도록 몰아대는 불안이란 기분이야말로 인간을 인간답게 하는 기분이라고 볼 수 있다. 키에르케고르와 하이데거 양자가 불안이란 현상을 그토록 중시하는 이유는 바로 이러한 이유 때문이다. 인간이 실존으로서의 자기에 눈을 뜨는 것은 불안이라는 기분을 계기로 하며, 인간이 자신의 존재 자체를 문제 삼는 것도 항상 불안이란 기분 안에서 수행되기 때문이다.<sup>56)</sup>

본인의 ‘불안’ 작업은 두 철학자의 사상에서 살펴본 것과 같은 맥락으로 자신의 일상을 깨는, 평소의 나쁜 일상을 깨는 충격으로서의 불안의 표현이다. 이때의 일상은 단순한 지루함을 지니고 있는 상태를 넘어 자신을 잊고 살아가는 상태를 말한다. 불안은 이러한 일상에서 자기 실존의 의문을 던져주는 계기이다. 즉, 본인의 작업에서의 불안은 인간의 존재, 본질에 대한 인식을 열어주는 것이며, 키에르케고르에서의 불안처럼 인간 정신의 자유의 정표이자 하이데거에서의 불안처럼 고독한 자신 존

54) 박찬국, 「키에르케고르와 하이데거의 불안 개념에 대한 비교 연구」, 『시대와 철학』, Vol.10(1)(한국철학사상연구회, 1999), p.214.

55) 박찬국, 앞의 책, p.214.

56) 박찬국, 앞의 책, p.215.

재를 마주하게 하는 것이다.

이때의 불안은 눈에 보이는 것이 아니다. 기쁨이나 슬픔 같은 ‘감정’이나, 불안이라는 ‘기분’ 그 자체는 시각화시키거나 만질 수 없는 것이다. 다만, 그러한 감정과 기분을 표출하는 인간을 그리는 것으로 만족해야 할 뿐이다. 웃는 인간, 우는 인간, 비통해하는 인간 모습을 그림으로써 각 감정을 느끼는 순간을 표현하는 것이 최선이다. 불안도 마찬가지로, 불안 그 자체는 표현할 수 없다. 불안은 기분이고 느낌이며, 눈에 보이지 않는 것이다. 때문에 눈에 보이지 않는 불안감을 표현할 수 있는 방법은 그것을 느끼고 있는 인간의 모습을 그리거나, (【작품 12】 , 【작품 13】 , 【작품 14】 ) 또는 가시적 장치를 이용하여 불안감을 표현하는 방법 (【작품 15】 , 【작품 16~21】 , 【작품 22~27】 , 【작품 28~33】 )뿐이다.

### 1) 불안감을 통한 자아 인식

불안감이란 사전적으로는 마음이 편하지 않고 조마조마한 기분을 말한다. 그러나 앞에서 살펴보았듯이 불안의 기분은 인간의 단순한 심리상태가 아니다. 하이데거는 모든 기분들에서 일정한 방식으로 드러나는 존재자 전체가 극히 명확하게 드러나게 되는 기분, 인간을 인간으로서 비로소 존재하게 하는, 즉 존재론적 기분을 근본기분이라고 부르며, 그러한 근본기분의 예로서 깊은 권태나 불안을 들고 있다.

하이데거에 따르면, 불안의 기분 속에서 현존재는 섬뜩하고 (Unheimlichkeit) 낯선 느낌을 갖는다. 이것은 불안해하는 자가 그 자신이 이제껏 친숙하게 머물러왔던 그 자신의 ‘있음의 고향(heim)’, 즉 일상적 세계로부터 ‘고향이 아닌 곳(Un-heim)’, 즉 낯선 세계로 추방됐기에 느껴지는 것이다.<sup>57)</sup> 그런데 이 고향 아닌 곳으로서의 낯센은 사실 그 자신의 일상 속에 어떻게든 이미 함께 주어져 있었던 것이다. 다만 그것은 불안이 찾아오기 이전까지는 스스로에게조차 잊힌 채 있어왔을 뿐이다.

하이데거는 불안에 대해서 ‘일어난다(erhebt sich/aufsteigen)’는 표현을

---

57) 구연상, 『공포와 두려움 그리고 불안』 (청계출판사, 2002), p.344.



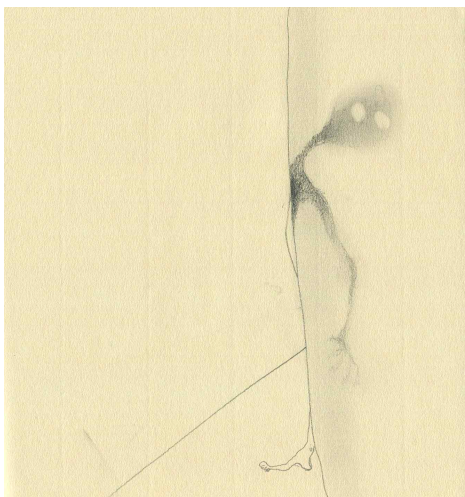
사용한다.<sup>58)</sup> 이것은 불안이, 마치 땅 속에서 씨앗이 싹터 오르는 것 같은, 또는 웅크린 무엇인가가 서서히 몸을 펼치는 것 같은 방식처럼 과거로부터 떠올라, 그의 미래와 현재에까지 영향을 끼치게 된다는 것을 암시한다. 과거의 불안의 경험이 현재와 미래의 자신의 존재 인식에 영향을 준다는 것이다. 우리는 자기 자신의 과거, 즉 지내온 삶에 대해서는 거의 잊고 살 수 밖에 없다. 또 우리는 현재의 자기 자신조차도 이러저러한 일들에 파묻혀 지내느라고 대개는 자신이 ‘있다’는 것 자체를 잊고 살아간다. 이러한 상황에서 자신의 존재를 밝히거나 되찾기 위해서는 무엇보다도 먼저 자신의 ‘있음’을 ‘잊혀 있었음’으로부터 되살려 내야 한다. 이때의 되살려냄은 삶의 끈이 본디부터, 즉 과거로부터 현재까지 ‘끊임없이 이어져 내려오고 있다’는 사실에 대한 발견 내지 깨달음, 환기와 같은 방식으로만 가능하다.<sup>59)</sup> 과거에서부터 이어져 오는 자신을 통해야 자신의 존재, 있음을 발견하고 느낄 수 있는 것이다. 우리가 어떤 기분을 느낄 때, 우리에게 느껴지는 바는 우선 ‘기분 자체’가 아니라 바로 그 기분에 의해 열어 밝혀지는, 우리들 자신의 그때마다의 ‘거기에 있음’이다.<sup>60)</sup> 기분은 과거의 사건에 기반 하여 갖게 되는 것이다. 특정 체험을 통해 기분을 느끼고, 추후 역으로 기분을 통해 과거의 자신의 체험, 그 기분을 느꼈던 당시의 자신을 떠올릴 수 있다. [도판 10]과 [도판 11]은 이미 벌어진 일에 대한 불안이 아니라 앞으로 닥칠 일에 대한 불안감, 정확히는 과거의 경험을 토대로 상상해낸 닥치지 않은 미래에 대한 불안감을 표현한 드로잉이다. 과거의 부정적 경험이 없는 사람은 불안해하지 않는다. 무식하면 용감하다는 말도 있듯이, 겪어보지 못한 것에 대해 불안을 가지고 있는 사람은 없다. 물론 지금껏 겪어보지 못한 일을 시도했다가 실패하고 그로 인해 고통 받을 것에 불안해 할 수 있지만, 그것은 이전에 실패를 해서 고통 받은 기억이 있기 때문에 가지게 된 기억과 관련된 불안이다. 불안은 이처럼 과거의 자신에 기반하며 그것을 현재의 자신과 연결시켜줌으로써 현재 자신의 ‘있음’을 알게 해 준다.

---

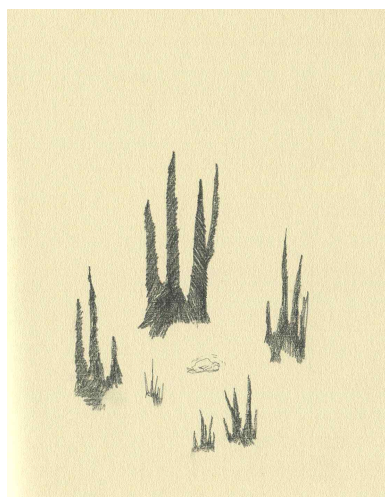
58) 구연상, 앞의 책, p.348.

59) 구연상, 앞의 책, p.27.

60) 구연상, 앞의 책, p.40.



[도판 10] 꺾인 골목 다가오는 누군가에 대한 불안 드로잉



[도판 11] 불안에 떠는 작은 인간 드로잉

이처럼 불안감은 심인성 통증과는 또 다른 방법으로 자기 자신의 ‘있음’을 인식하게 해주며, 과거의 자신과 현재, 미래의 자신을 연결해주는 기분으로써 작용한다. 이러한 불안이라는 기분을 표현한 불안감 시리즈를 분석해보자면, 【작품 12】, 【작품 13】, 【작품 14】는 불안에 빠져 눈을 가린 채 몸을 뒤틀고 있는 인간을 그린 작품이다. 이는 자신에게 엄습해 오는 불안감과 거기서 오는 섬뜩함을 피하고자 하는 몸부림을 표현한 것이다. 사람은 흔히 무서운 것을 보았을 때 눈을 가린다. 하지만 불안은 눈을 가린다고 피할 수 있는 것이 아니다. 보이지 않는다고 해서 없어지는 것 또한 아니다. 몸을 뒤틀고 팔로 방어하는 자세를 취한다고 해서 불안감에서 자신을 보호할 수 있는 것도 아니다. 불안감은 오직 맞닥뜨릴 수밖에 없다. 그러나 불안감을 느끼고 그것을 피하려고 하는 모습은 불안에서 벗어나고자 하는 인간의 의지 또한 느끼게 해준다. 불안에서 피하고자 하는 것이 극복의지이던 단순 회피이던 그러한 모습은 인간의 살아있음을 보여준다.

실체 없는 고통 시리즈의 인체는 특정 부위에 집중하여 그린 것으로 인물의 자세가 정적이지만 불안감 시리즈의 인물들은 손으로 눈을 가리는

자세를 취하고 있다. 【작품 12】는 손가락으로 눈 부분을 누르는 자세를 취하고 있고, 이와 비교하여 은 입 부분, 눈 부분에 표정이 드러나 있으며, 【작품 14】의 인물은 팔꿈치까지 올려 비교적 적극적인 방어 자세를 취하고 있다. 세 작품 모두 공통적으로 얼굴의 전체 또는 일부를 가리는, 회피하는 자세를 취하고 있다.

또한 불안감 시리즈에서는 심인성 통증시리즈와 비교했을 때 보다 격정적인 회화적 표현을 볼 수 있다. 【작품 12】에서 【작품 13】, 【작품 14】로 나아가면서 인체를 그림에 있어서 할퀴 것 같은 자국, 흉터처럼 보이는 선을 사용하였다. 이는 불안감이 일으키는 감정의 동요를 시각적으로 효과적으로 표현하기 위함과 동시에, 불안이 찾아왔을 때의 불안정성, 심정적 스트레스 또한 나타내기 위함이다. 표정과 자세로 불안감을 표현하려는 것이 아니라, 선과 채색, 배경의 분위기로 불안감을 드러내려고 했



[도판 12] Edvard Munch, The scream, 1893, Oil, tempera and pastel on cardboard, 91x73.5cm, The National Gallery in Oslo, Norway.

다. 이에서 더 나아가서 【작품 15】에서는 인체보다 주변부에 더욱 집중하여 스멀스멀 올라오는, 등 뒤로 엄습해오는 불안감을 배경의 선과 아지랑이로 표현하고 있다. 작업 속 인간들은 형태면에서는 견고하게 표현했으나, 여러 층위가 겹쳐지게 하며 흔들리는 듯 불안정한 느낌 또한 주었다.

불안을 나타내는 강렬한 터치의 배경은 표현주의 화가 에드바르트 뭉크 (Edvard Munch, 1863-1944)는 작품 【The scream】 ([도판 12])에서 찾아볼 수 있다. 뭉크는 그림에서 피할 수 없는 불안에 몸부림치는 자신을 표현했다. 당시 사회는 대공황과 세계대전으로 암울한 시기였다. 또한 그 개인적으로도 가족들의 연달은 죽음을 겪

었으며 생애 동안 죽음과 정신병에 대한 불안과 두려움에 사로잡혀 있었다.<sup>61)</sup> 뭉크의 그림에서 핏빛으로 물든 배경과 일렁이고 강렬한 터치는 그의 불안과 그림 속 인물의 절망을 드러내주고 가중시키는 역할을 한다. 본인의 작업에서 역시 불안을 표현하기 위해 배경과 인체에 강한 선을 사용했고, 인간을 표현함에 있어서도 테두리를 굵거나 명확한 경계를 짓지 않아 흔들리는 느낌을 주었다.

한편 불안이 자신의 존재를 열어주고 남들과 구분되는 고독한 개인으로서의 자신을 인식하게 한다는 점에서 불안감 작업에 등장하는 인물들이 모두 혼자인 이유를 자연스레 연결시킬 수 있다. 자신의 내면에서 일어나는 불안감은 혼자만의 것이다. 자신만의 기분, 자신만의 느낌이며 홀로 감당해야만 하는 것이다.

## 2) 불안을 발현시키는 사물

앞 장에서 인간의 실존성을 열어주는 불안과 자기 자신을 인식하게 하는 근본기분인 불안감에 대해 살펴보았다면, 이번 장에서는 주관적 경험을 토대로 사물에서부터 촉발되는 불안을 표현한 작업에 대해 분석하고자 한다.

불안은 느닷없이 찾아온다. 불현 듯 찾아오는 불안은 일상적 나날을 깨고, 평온함을 깨고, 안전에 대한 이제까지의 믿음을 뒤흔든다. <불안\_사물> 작업은 이렇게 느닷없이 불안을 느끼게 하는 사물들 및 상황들을 나열한 작업이다.

사람을 불안하게 만드는 것들은 많다. 크고 작은 걱정, 각종 위험한 상황 등. 하지만 불안함은 때로는 별 볼일 없는 것에

---

61) 뭉크는 스스로 수렁에 빠진 듯 헤어 나오지 못하고 있던 불안의 정체를 밝혀내기 위해 문학과 철학 서적을 탐독했다. 그가 소장한 책 중에는 니체 전집과 키에르케고르 전집 14권이 있었다. 키에르케고르의 『불안의 개념』을 여러 번 읽은 흔적이 있어서, 자신을 비롯해 인간이 빠져 있는 불안의 본질을 추적하는데 몰두했음을 알 수 있다. 박홍순, 『사유와 매혹2 - 서양 철학과 미술의 역사』(서해문집, 2014), pp.687~688.

서 느닷없이 느껴지기도 한다. 압정, 알약, 비닐봉지같이 일상 생활에서 사용하는 작은 사물들에조차 불안감을 느끼게 하는 요소가 잠재해있다. 이는 그 사물 자체가 위협적이기 때문이기도한데, 그 사물에서 출발한 상상이 점점 커지며 불안감을 주기 때문일 것이다.<sup>62)</sup>

여기서의 불안은 모두 사물에서 촉발되는 것이기는 하지만, 어디까지나 직접적인 위협을 표현한 것이 아니며, 마음속에 있는 불안을 담는 도구로서 사용되었다고 볼 수 있다. 그런데 불안감을 일으키는 사물에서 눈을 돌린다고 해서 그것에서 오는 불안이 멈추는 것은 아니다. 이미 불안은 자신의 내면에서 일어나서 분위기를 장악한 후이다. 이렇게 인간의 마음속에서 부터 일어나는 불안은 프랑스 소설가 기 드 모파상(Guy de Maupassant, 1850-1893)의 글 「그 사람?」(1883)<sup>63)</sup>에서 잘 드러난다.

그래! 나는 내가 무서운 거야! 무섭다는 것이 나는 무서워.  
괴로워하는 내 정신의 고통이 무섭고, 이해할 수 없는 공포인  
소름끼치는 감정이 무서워.[……] 나는 벽, 가구, 익숙한 물건  
들이 무서워. 그것들이 동물 같은 생명을 가지고 있는 것처럼  
느껴져. 무엇보다도 나는 수수께끼처럼 보이지 않는 번민으로  
홀어지고 혼돈으로 빠지는 내 이성의 감정이, 내 사고의 끔찍  
한 동요가 무서워.

여기서 모파상은 두려움과 공포를 언급하며 이야기 하고 있으나, 본인은 이 감정을 불안으로 바꾸어 보아도 무방하다고 생각한다. 익숙한 물건들을 볼 때 일어나는 불안은, 그 물건 자체가 주는 공포가 아니라, 그것들을 본 자신의 마음에서부터 일어나 자신의 존재 전체를 흔드는 것이다. 즉 불안은 사물을 보았을 때 자신의 내면에서 일어나는 것이다. 높은 절벽을 앞에 두고 느끼는 불안은 내가 스스로 절벽에서 몸을 던지지 않

62) 장주연, 작업노트 중에서, 2018년.

63) 움베르토 에코, 오숙은 역, 『추의 역사』 (열린책들, 2008), p.320에서 재인용.

을까에 대한 불안이다. 여기서 몸을 던질지 말지는 자신의 선택이다. 세  
계는 불안의 조건일 뿐이고 불안의 핵심은 인간 자신에게 있다.

<불안\_사물> 작품들은 크게 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 【작품  
16~21】의 6개 사물들은 객관적으로 판단했을 때 인간에게 위협을 가할  
수 있는 물체들이다. 오른쪽 위에서 왼쪽 아래의 순서대로 가위, 송곳,  
녹슨 칼날, 망치, 성냥, 압정이 【작품 16~21】의 사물들이다. 칼날과, 송  
곳, 압정의 예리한 끝은 사물에서 직접적으로 받을 수 있는 위협을 암시  
하듯 반짝이며, 성냥은 금방이라도 뜨거운 불꽃이 일어나 손을 데일 듯  
주변부가 일렁인다. 찢리고, 베이고, 손을 땀다가 다칠 수 있는 사물들은  
그것에 의해 신체적 상해를 입게 될 수도 있다는 불안을 담아 그렸다.  
하지만 이 모든 사물은 그 자체로는 자신에게 아무런 해도 가할 수 없  
다. 차갑고 날카로운 사물의 표현을 위해 명도 대비를 크게 했고, 건조한  
재료인 콩테를 마무리 단계에 많이 사용하여 칼날과 끝 등을 강조했다.

【작품 22~27】의 사물들은 위와 같은 순서로 쌓여있는 종이, 빨대가 여  
러 개 꽂힌 컵, 테이프, 알약, 귀마개, 검정 비닐봉지이다. 각각 쌓여있는  
업무에 대한 불안, 나의 몫을 다른 여럿과 공유하며 빼앗길 것에 대한  
불안, 활동 불능에 대한 불안, 질병에 대한 불안, 소음에 대한 불안, 무엇  
이 들어있는지에 대해 모르는 불안을 담았다. 객관적으로 위협적인 물체  
라고는 볼 수 없으나, 개인<sup>64)</sup>이 그 사물에 가지고 있는 기억에 따라 특  
정 상황이 이입될 때 불안을 줄 수 있는 물체들이다. 사물 하나하나에  
이야기가 담겨있어, 그 사물을 봤을 때 다시금 이야기가 떠오르며 불안  
감을 불러일으키는 대상들이다.

【작품 28~33】은 불안감이 묻어나오는 풍경을 표현했다. 객관적으로 위  
협적인 풍경이 아니라는 점에서 【작품 22~27】의 사물들과 비교적 가까  
운 맥락이라고 볼 수 있다. 순서대로 커튼과 창살, 볼록거울, 어두운 터  
널, 어긋나게 쌓여있는 의자, 검은 빛<sup>65)</sup>이 나오는 스탠드, 가스 밸브를

64) 여기서의 개인은 본인으로 상정했다.

65) 노란 불빛, 파랗고 빨간 불빛, 심지어 회색 불빛, 갈색 불빛은 있어도 검은 불빛  
은 만들 수 없다. 존 하비, 윤영삼 역, 『이토록 황홀한 블랙』(위즈덤하우스,

그렸다. 각각 외부 세계와의 단절에 대한 불안, 꺾인 골목에서 위험한 것이 튀어나올지 모른다는 불안, 외지고 어두운 장소에 대한 불안, 불안정하게 흔들리는 장소에 대한 불안, 어둠을 밝힐 수 없다는 불안, 가스가 새어 나와 사고가 일어날 것에 대한 불안을 나타낸 작업들이다. 【작품 28~33】의 그림들은 먹의 번짐을 의도적으로 강조하여 불안의 기운이 뿔어져 나오는 것을 시각화했다. 또한 성냥과 가스 그림에서는 눈에 보이지 않는 불이나 가스가 암시적으로 그려져 있다. 이와 같은 표현은 몽크의 작품 【Puberty】 ([도판 13])에서의 표현과 비교해 볼 수 있다. 몽크는 소녀 뒤에서 어른거리는, 명확한 형태가 없는 그림자를 통해 앞으로 다가올 불안의 기운을 암시적으로 표현했다.

편의상 작업을 세 부분으로 나누어 놓았으나, 실제로 전시할 경우에는 따로 구분을 하지 않고 조화롭게 배치하여 한 눈에 봤을 때 명백히 불안의 종류가 구분되지 않게 했다.([도판 14]) 이는 관람객으로 하여금 작품을 감상할 때 더욱 뭐라고 꼬집어 말할 수 없는 불편함을 느끼도록 의도하기 위함이다. 만약 【작품 16~21】의 6개 소재들이 한곳에 몰려있었다면 감상자는 작가가 날카로운 물건에 대한 불편함을 느끼게 하려 했음을 한눈에 간파할 수 있을 것이다. 반면 【작품 22~27】의 소재들만 있었다면 그것들은 불안감과 연결시키기 어려웠을 것이다.

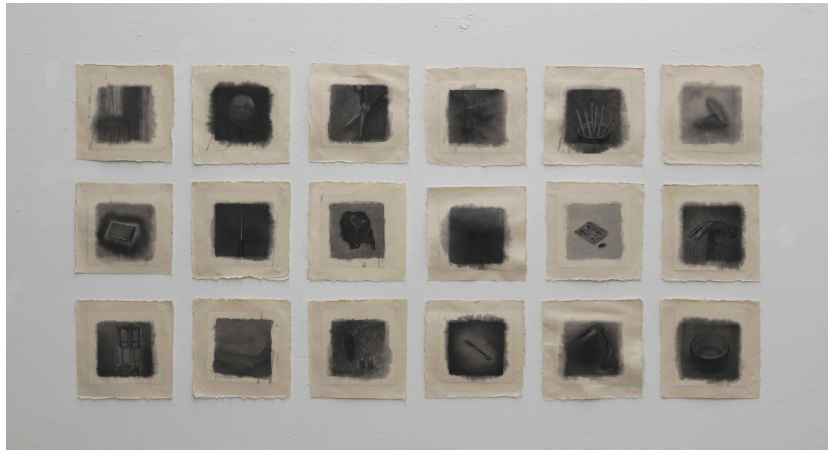


[도판 13] Edvard Munch, Puberty, 1894~1895, Oil on canvas, 151.5x110cm, The National Gallery in Oslo, Norway

---

2017), p.10. 따라서 작품의 검은 불빛은 실제로는 본인의 상상 속에서만 존재하는 불안의 표현이다.





[도판 14] <불안\_사물> 전시 전경, 2018 서울대학교 오픈스튜디오

<불안\_사물> 시리즈는 22.5x22.5cm의 작은 크기의 작품으로 제작되었다. 배경을 제외하고 온전한 사물 부분은 그보다 훨씬 작은 폭의 종이에 그려졌다. 칼날, 가위, 귀마개 등의 사물은 1:1 크기로, 압정은 실제보다 크게 그려졌지만 모든 사물은 【작품 12】의 인체를 그린 큰 화면과 대조되는 작은 화면에 사물 전체 모습이 온전히 들어가 있다. 구도 상으로 생략한 부분이 있으나 어디까지나 그 사물의 테두리나 한계를 유추할 수 있도록 그렸다. 이는 작업에서 표현된 사물과 풍경이 일상생활에서 쉽게 사용할 수 있고, 자주 눈에 띄는 것임을 나타내기 위함이다. 또한, 각 사물과 풍경의 객관적인 위협의 정도는 작으나, 그것에서 느껴지는 불안감은 그 크기에 비할 수 없게 크다는 것을 나타내기 위해 불안 시리즈와 불안감 작업의 크기에 큰 대비를 두었다.

지금까지 3장에서 살펴본 심인성 통증과 불안감은 인간의 실존을 개현해줌과 함께 자신의 ‘있음’을 드러내준다. 독일의 작곡가 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 “인간의 마음 속 깊은 곳에 불을 비춰 주는 것이야말로 예술가의 임무이다.”라고 말한다.<sup>66)</sup> 이는 이 전까

66) 바실리 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』(열화당, 1999), p.22.



지는 알아채지 못했던, 무의식의 범주로 포함되는 자신의 내면이 예술을 통해 밖으로 드러날 수 있음을, 인식의 범위로 들어올 수 있음을 나타낸다. 마찬가지로 심인성 통증과 불안을 다룬 본인 작품은 감춰진 자기 자신을 찾는 시각으로, 무의식 깊은 곳에서 감춰져있던 자기 존재에 대한 의문을 제기 해 주는 것이다. 또한 예술은 단지 기존의 주어진 현실의 재생이 아니다. 그것은 모방이 아니라 현실의 발견이다.<sup>67)</sup> 본인의 작업 역시 표면적으로 드러나 있지 않은 것에 대한 발견이고 주목이다. 언제나 주어져 있으나 인식하지 않았고, 인지하지 못했던 것, 즉 자신의 존재에 대해 새롭게 발견 하는 작업이다. 많은 사람들이 끌어내고 싶어 하지 않고 묻어두고자 하는 것들, 즉 고통과 불안 같은 부정적인 것들을 통해 자신을 인지하게 하는 작업이다.

본인이 작품의 소재로 선택한 실체 없는 고통과 불안감이 실존성을 열어주고 자기 자신을 인식하게 하는 것이라면, 그러한 고통과 불안은 우리들의 삶에 있어서 긍정적인 가치를 지닌다고 볼 수 있다. 철학자 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)는 “모든 의욕의 토대는 고통, 부족, 그리고 고통” 이라고 말했다.<sup>68)</sup> 고통과 불안은 살아서 꿈틀거리는 인간, 그가 처한 현 상황에서 벗어나고자 하는 인간의 모습이며, 그러한 인간은 역설적으로 생명력으로 넘친다. 한편 니체는 삶의 고통을 이해하고 긍정하려는 요소로서 디오니소스적 예술<sup>69)</sup>을 가져온다. 디오니소스적

67) 에른스트 캣시러, 최명관 역, 『인간이란 무엇인가』 (서울:창, 2008), p.249.

68) 정재각, 『독일 사회철학 강의 - 사유와 비판』 (도서출판 인간사랑, 2015), p.170에서 재인용.

69) 디오니소스적 긍정은 이성과 합리, 즉 아폴론적 요소만을 긍정하던 시기에 대한 반박으로 니체가 제시한 개념이다. ‘디오니소스적’이라는 개념은 디오니소스-자그레우스 Dionysos-Zagreus 신화에 등장하는 디오니소스 신의 운명에서 비롯되는 것이다. 디오니소스는 어린 시절 티탄에 의해 몸이 갈기갈기 찢겨 죽임을 당하며, (“그는 소년 시절 티탄들에게 갈기갈기 찢겼으며, 이런 상태에서 자그레우스로 숭배되고 있는 것이다…… 찢긴 신으로서의 존재 속에서 디오니소스는 한편으로는 잔인하고 거친 악마, 다른 한편으로는 부드럽고 온순한 통치자라는 이중적 면모를 보이게 되는 것이다……”) 아폴론에 의해서 다시 회복되어 부활한 신이다. 이런 디오니소스에게 죽음은 삶의 필연적 계기다. 자신을 파괴하는 고통은 새로운 자신의 창조를 위한 바탕이다. 그는 죽음과 파괴시의 고통의 필연성을 인정하고, 긍정의 대상으로 삼는다. 이러한 모습을 가진 인간을 니체는 디오니소스적 인간이라고 부르며, 이런 인간의 예술을 디오니소스적 예술이라고 부르는 것이다.

인 태도는 모든 고통과 가혹함을 이겨내려는 인간의 의지적 삶을 긍정하는 것으로, 고통과 파괴는 새로운 시작이 되는 것이기에 긍정적이다. 니체는 이렇게 말한다.

저 불행에 빠진 영혼의 긴장, 그 긴장이 영혼에 심어주는 강인함[……] 불행을 견디고, 버티고, 해석하고, 이용하는 영혼의 창의성과 용기, 그리고 예로부터 비밀, 가면, 정신, 계략, 위대함으로부터 영혼에 선사된 것- 그것을 영혼은 괴로움 속에서, 엄청난 괴로움의 훈육 속에서 선사받지 않았던가?70)

이렇게 많은 사상가와 철학자들이 그랬던 것과 마찬가지로 본인 역시 삶의 고통, 불안의 표현을 통해 인간의 삶과 그의 존재를 긍정하며, 실존성을 열어주는 것으로서 고통과 불안의 가치를 긍정한다. 고통, 불안, 절망 등은 삶을 더욱 값진 것으로 만들어준다. 고통과 불안의 경험을 통해 자신의 존재를 인지하게 되며, 동시에 그러한 자신의 삶이 언제까지든 이어지지 않을 수도 있다는 유한함을 깨닫고, 삶이 가치 있다는 것을 알게 된다. 그것들은 자신이 현재 살고 있는 삶, 그 감정을 느끼는 그 자리에 있는 자신을 더욱 하나뿐인 소중한 것으로 만들어 준다. 삶이 순전히 긍정적 감정만으로 이루어진다면, 그것은 인간적인 삶, 인간다운 삶이 아닐 것이다.

---

-백승영, 『니체, 디오니소스적 긍정의 철학』 (책세상, 2005), p.641, 673, 674.  
70) 한병철, 김태환 역, 『심리정치』 (문학과 지성사, 2016), pp.48~49에서 재인용

## IV. 조형적 특징과 재료기법

이번 장에서는 실체 없는 고통과 불안 작품의 조형적 특징과 재료를 세  
절로 나누어 분석한다. 각 조형적 특성들은 작품의 주제를 가장 효과적  
으로 전달하는 것을 목적으로 했으며, 작가의 개성을 드러내는 부분으로  
작용한다. 본격적인 분석에 앞서 작품의 제작 과정과 사용 재료를 살펴  
보도록 하겠다.

<표 2> 실체 없는 고통 시리즈와 불안 시리즈의 작업 과정과 사용 재료

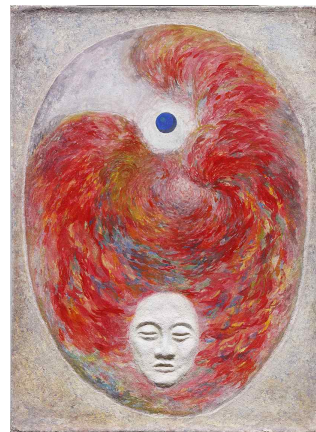
순서	작업 과정	사용 재료
①	화판에 장지를 붙인 밑바탕에 아교포수(2~5%)를 하는 동시에 검은색으로 채색함	2합 장지, 화판, 알아교, 먹물(고매원)
②	분채를 아교액(10%~)에 소량 녹여 얇은 밑그림용 으로 만들어 장지 위에 바로 대략적으로 스케치 함	아교, 분채(길상 黑Ⅰ, 黑Ⅱ)
③	여러 방향으로 획을 쌓아가며 인체의 볼륨감을 준다. 큰 범위로 명암을 묶어 칠하는 것과 비교적 얇은 선을 쌓아 그리는 것을 반복하며, 최종적으 로는 인체의 근육과 살결 방향이 두드러지도록 그림. 이 때 검은 획은 옅은 것에서 진하고 짙은 것의 순으로 쌓아가며, 층의 중간마다 아교 액을 뿌려가며 분채를 고정시킴	아교, 분채, 먹물
④	실체 없는 고통 시리즈 : 배경 부분에 젯소를 물 에 섞거나 필요한 경우 물을 섞지 않고 채색함 불안 시리즈 : 배경의 젯소 대신 진한 농도의 먹 물 또는 건성 재료인 콩테로 대체함	젯소, 먹물, 회색조 콩테
⑤	아교 액을 전체적으로 도포해 분채로 채색한 부 분이 날아가지 않도록 고정시킴	아교

## 1. 검은색

작품들에서 시각적으로 가장 주요하고 큰 비중을 차지하는 것은 검은색이다. 그러나 본인이 언제나 검은 그림을 그려왔던 것은 아니다. 2016년의 작업들에는 빨간색, 주황색 같이 붉은 계열의 배경에 다양한 색채를 사용한 작업들이 주를 이루었다(【작품 36】, 【작품 37】).

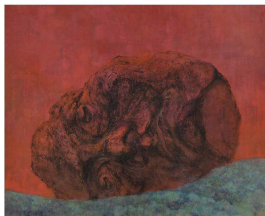


【작품 36】

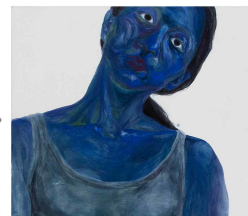


【작품 37】

2017년 푸른 계열만을 사용한 【작품 34】에서부터 색채가 점점 단순화되고 제거되다가, <실체 없는 고통> 시리즈를 기점으로 검은색과 회색, 흰색의 무채색 회화가 작업의 주요한 흐름이 된다([도판 15]).



2016년



2017년 전반기



2017년 후반기

[도판 15] 제작 년도에 따른 작품의 주요 색채 변화

이는 자신과 세계의 관계, 즉 자신의 외부 세계에 초점을 맞추었던

2016년까지의 작업이 자신의 실존과 내면 감정에 관한 작업으로 내용이 바뀌어가며 동반된 변화이다.

검은 색 앞에서 솔직해 질 수 있다. 색채의 화려함 뒤에 숨지 않고 오롯이 나를 마주할 수 있는 색, 눈을 감았을 때의 느낌, 하지만 한편으로 뭔가 잘못됐다고 생각했을 때 내 등 뒤로 떠오르는 색.<sup>71)</sup>

이러한 검은색 작업을 처음 시작한 것은 2017년 여름이다. 당시에 떠난 울릉도 여행에서 검은 화면의 모티브를 얻었다. 가로등 불빛도 없는 시골의 한밤중 어두운 밤하늘에서는 별이 떠있고, 그 밑 바위산은 회색으로 빛나고 있었다. 아름다운 풍경이었지만 한낮에 일행들과 떠들썩하게 지내던 것과 달리 외로움과 고독을 느꼈다. 그러나 그것은 부정적인 고독이 아닌, 오히려 나 자신에게 집중할 수 있는 고독감이었다. 이때의 경험에서 검고 큰 세계 앞에서 홀로 서 있을 때, 자신의 내면에 집중하게 된다는 것을 느끼게 되어 이후 심인성 통증, 불안 시리즈의 중심 색을 검은색으로 잡아 작업하고 있다.

검은색에 대해 먼저 광학적 관점으로 살펴보자면, 영국의 신경생리학자 앨런 호지킨(Alan Hodgkin, 1914-1998)은 망막 세포에 대해 이렇게 말한다. “망막의 빛 수용체 내부에서 전기적인 신호를 만들어내고, 화학물질을 분비해 다음 단계의 세포를 자극하는 것은 빛이 아니라 어둠이다.”<sup>72)</sup> 이는 어두운 곳이 어디 있는지를 찾아내기 위한 목적에서 우리 눈이 빛을 감지한다는, 즉 검은 어둠에 시각이 집중하도록 진화했다는 뜻이다. 이렇게 검은색은 빛이 아닌 어둠을 찾는 데에 중점을 둔 인체의 생리적 작용의 결과를 보여주는 색이라고도 할 수 있다.

한편 검은색은 역사적으로, 문화·예술적으로 많은 의미를 담은 색으로

---

71) 장주연, 작업노트 중에서, 2017년.

72) 존 하비, 윤영삼 역, 『이토록 황홀한 블랙』(위즈덤하우스, 2017), p.12에서 재인용.

발전되고 사용되어 왔다. 서양 추상표현주의 화가들은 검은색을 즐겨 사용했는데, 검은색이 깊은 불안과 고독 상태에 빠져있는 인간의 내면을 보여주기에 적합하다는 생각을 했기 때문이다.<sup>73)</sup> 화가 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)는 검은색에 대하여 다음과 같이 진술 한다. “검정은 감각이 사라진 무(無)처럼, 미래와 희망이 없는 영원한 침묵처럼 내적으로 들린다.”<sup>74)</sup> 이처럼 검은색은 내적인, 내면을 잘 드러내주는 색이며 침묵의 시간을 나타내는 색이다. 또한 검정은 상징적으로 근원적 혼동, 창조와 출생 앞에 있는 암흑을 표현한 색이기도 하며 심리적으로 무의식을 대변하는 색으로 등장한다.<sup>75)</sup> 검은색은 자신의 존재를 흔들면서 근원을 바라보게 하는 색이자 평소에 인지하지 못했던 무의식을 나타내기도 하며, 직관적으로는 자신의 존재에 대해 눈을 감고 성찰 할 때 보이는 색이다. 또한 검은색은 불에 타버리고 남은 것, 완전 연소된 것, 죽은 식물이 압착되어 만들어진 석탄 등을 떠올리게 하며, 이는 몸서리치는 고통과 불안에 타버려 재만 남아버린 인간의 이미지를 연상시키기도 한다.

추상표현주의 화가 파울 클레(Paul Klee, 1879-1940)는 “색은 나를 소유하고 있다. 그것은 나를 영원히 소유하고, 나도 그 사실을 알고 있다. 이 순간만큼은 색과 내가 하나라는 행복한 느낌이다.”<sup>76)</sup> 라고 말한다. 커다란 검은 화면 앞에 섰을 때, 본인 역시 검은색과 하나라는 느낌을 받는다. 그림을 그리는 동안 검은색에 완전히 파묻혀, 그 세계 안으로 빠져 들어가는 순간은 평범하거나 지루한 것과는 거리가 먼, 일상에서 완전히 벗어난 순간이다.

이러한 검은색을 작품에서 표현하기 위해서 먹물과 분채를 섞어가며 작업한다. 이 때 사용하는 먹물은 고매원 먹물이고, 분채는 길상 분채 黑과 黑Ⅱ이다. 먹물과 분채를 섞어서 사용하는 이유는, 첫째 먹물과 분채의 입자 차이를 이용하기 위함이다. 먹물은 그 입자가 곱고 작으며, 분채는

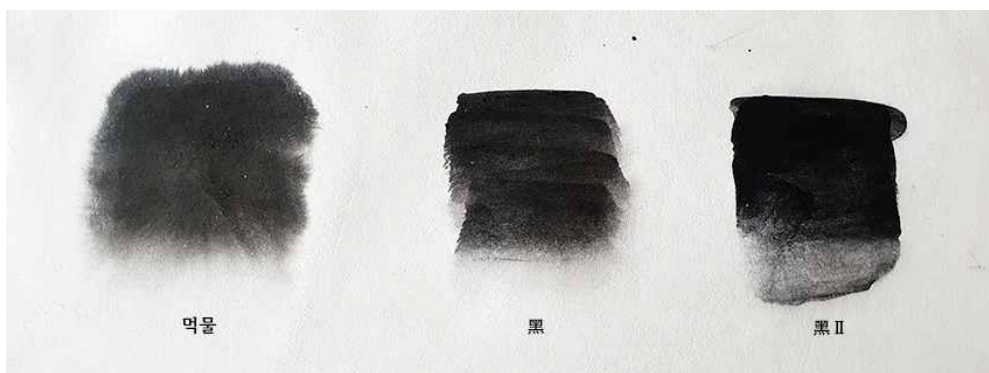
73) 박홍순, 『사유와 매혹2 - 서양 철학과 미술의 역사』 (서해문집, 2014), p.701.

74) 잉그리드 리텔, 정여주 역, 『색의 신비』 (학지사, 2004), p.205.

75) 잉그리드 리텔, 앞의 책, p.207.

76) 박홍순, 앞의 책, p.696에서 재인용.

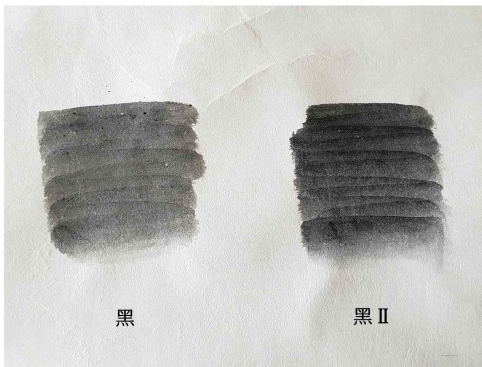
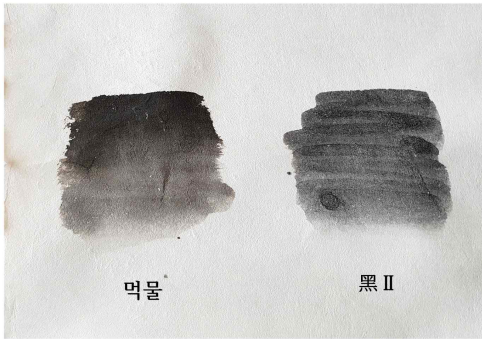
비교적 크고 거칠다. 젖은 장지 위에 칠했을 때, 먹물은 종지로 스며들어 번지는 반면 분채는 종이의 표면에 얹어진다.([도판 16]) 때문에 먹물이 칠해진 부분은 뒤로 물러나 보이고, 분채가 칠해진 부분은 앞으로 튀어나와 보인다. 이러한 차이를 이용하여 본인의 작업 안에서 뒤쪽으로 물러나 보여야 하는 배경과 인체의 그림자 부분에는 먹을 사용하여 차분히 가라앉히고, 인체의 볼륨이나 살결 표현을 두드러지게 해야 하는 부분에는 분채를 사용하여 튀어나오게 표현하였다. 이렇게 앞뒤로 가깝고 먼 층위가 생김으로써 그림의 공간감은 더욱 풍부해진다.



[도판 16] 젖은 장지 위에서의 입자 크기에 따른 먹물과 분채의 번짐 비교

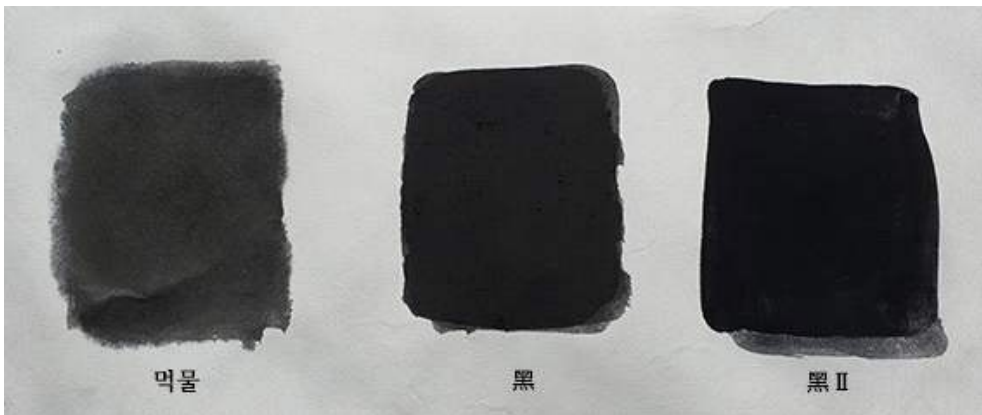
둘째, 먹물과 분채의 색 온도 차이를 이용하기 위함이다. 먹물을 여러 번 덮어 올렸을 때에는 차가운 검정이 아닌 중성적인 느낌 또는 비교적 따듯한 느낌의 검정색이 올라온다. 이와 달리 흑색 분채, 그중에서도 특히 黑II는 푸른색이 감도는 금속성 느낌의 차가운 검정색이 올라온다.([도판 17]) 이런 검은색의 온도차이로 묘하게 다른 색감을 낼 수 있다. 인체 부분에 좀 더 차가운 계통의 검정을 사용함으로써 창백하고 싸늘한 느낌을 주고자 했다.

셋째, 먹물과 분채의 명도 차이를 이용하기 위함이다. 먹물은 아무리 겹겹이 쌓아 어둡게 올리려한들 명백한 한계가 존재한다. 아교액과 물을 지속적으로 뿌리면서 작업하는 본인 작품 특성상 먹물은 장지의 표면에 얹히지 않고, 섬유에 파고들어 스며들어간다. 이와 달리 분채의 검고 흘



어지는 가루는 위에 거둬 쌓여가며 석탄가루가 뭉쳐 있는 것 같은 어두움을 표현할 수 있다. ([도판 18]) 하지만 한편으로 옅은 검정을 표현하기에는 적합하지 않다는 한계가 있다. 가루가 뭉쳐서 균일하고 흐릿한 검정을 표현하기엔 부적합하다. 이런 상황에서 먹은 옅은 농도로 미묘한 명도 차이가 필요한 부분에 훌륭하게 적용시킬 수 있다.

[도판 17] 먹물과 黑II, 黑과 黑II의 색감 비교



[도판 18] 자연광 아래 진한 먹물과 분채의 어두움 비교



## 2. 배경의 표현

검은색으로 대표되는 주제부분과 대비되는 작품의 배경은 젯소나 콩테, 연한 농도의 먹물을 사용하여 흰색 또는 회색으로 처리되었다. 실체 없는 고통 시리즈의 배경에서는 균일하게 칠해지지 않은 젯소가 눈에 보이지 않는 고통의 표현을 도와준다. 구름 같기도 하고, 연기 같기도 한 흰 배경은 인체가 느끼는 고통의 크기와 그 이유를 감상자로 하여금 상상할 수 있게 해 주는 공간이기도 하다. 칸딘스키는 “흰색은 죽은 것이 아닌, 가능성으로 차 있는 침묵인 것이다.” 라고 말했다.<sup>77)</sup> 본인 작업에서의 흰 배경 역시, 명확한 대상이 그려져 있지는 않지만 인물의 통증과 고통을 보조적으로 표현하면서 감상자로 하여금 새롭게 채워갈 수 있다는 점에서 가능성의 공간이라고 볼 수 있다. 명확한 대상으로 채워 넣지는 않았으나 비어있지 않고, 아무것도 그려져 있지 않지만 공허하지 않다는 점에서 동양화론의 여백<sup>78)</sup>의 의미와도 통한다. 실체 없는 고통 시리즈의

---

77) 칸딘스키는 또한 흰색에 대해 다음과 같이 말한다. “흰색은 물질적인 성질이나 실체로서 모든 색들이 사라진 세계의 상징과 같다. 이 세계는 우리들로부터 너무 높이 떨어져 있기 때문에 우리는 거기에서 아무런 음향도 들을 수 없다. 거기에는 커다란 침묵이 흐른다. 그것은 물질적으로 표현하면, 뛰어넘을 수 없고 파괴할 수 없는, 무한으로 들어가는 차가운 장벽이 우리 앞에 나타나는 것과 같다. 그렇기 때문에 흰색도 역시 커다란 침묵으로서 우리의 심성(Psyche)에 작용한다. 여기에서 이 침묵은 우리에게 절대적인 것이다. 흰색은 음악에서 중간 휴지(休止)라고도 할 수 있는 무음(無音)처럼 내적으로 울린다. 이 중간 휴지에서는 한 악장이나 내용의 전개가 다만 일시적으로 중단되는 것이지, 전개의 결정적인 종결이 이루어지는 것은 아니다. 흰색은 죽은 것이 아닌, 가능성으로 차 있는 침묵인 것이다.” 바실리 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』 (열화당, 1999), p.94.

78) 여백餘白 : 화면에서 아무것도 그려져 있지 않으면서도 무언가 여운이 감도는 듯 한 공백의 부분, 화외畫外의 부분을 뜻하며, 서양화와 구분되는 동양화에서는 그려지지 않은 여백 공간이 표현된 형체보다 더한 의미를 담고 있다.

김기주, 「동양화의 공간개념 고찰 I : 동양화의 ‘여백’ 해석을 위한 동양화의 특성 재고」, 『예술논총』, Vol.6(동덕여자대학교 예술대학, 2004), pp.155~156.

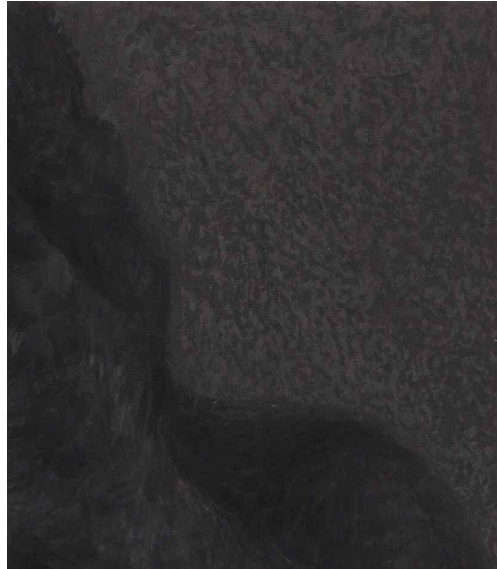
인체가 느끼는 고통과, 불안 시리즈의 인간이 느끼는 감정의 기운을 전달하는 것에서 중요한 역할을 하는 곳이 본인 작업에 있어서의 배경이다.

실체 없는 고통 시리즈(【작품 1】 ~ 【작품 5】)에서 젯소 배경은 검은색과 흰색의 색채 대비를 통해 인체를 돋보이게 하는 역할을 하는 한편, 인체 부위의 통증이 전달되는 공간의 역할을 한다. 그런데 이 재료는 심인성 통증을 일으키는 상황에 대한 작업들로 오면 그 성격이 조금 달라진다. <실체 없는 고통> 작업에서의 흰색은 배경으로써 사용되며 작품 속 소재의 기운과 심리를 간접적으로 드러낼 뿐 그림의 인체와 직접적으로 소통하지 않았다. 그런데 【작품 9】와 【작품 10】에서는 배경이 작품 속 인체를 말 그대로 ‘숨 막히게’ 하는 장치로 사용된다. 농도 짙은 안개처럼, 차오르는 물처럼 인물의 코와 입을 덮으려고 한다. 【작품 8】에서는 아무리 잡으려고 해도 자꾸만 미끄러져 나가는, 작품 속 인물의 의도대로 되지 않아 고통을 주는 장치로 표현했다. 여기서 흰색 젯소는 배경의 역할보다는 또 다른 소재로서의 역할을 한다. 【작품 7】에서의 흰색은 인체의 눈과 얼굴 일부에 꽂히는 타인의 시선이자 무대 조명의 역할을 한다. 이 시선에 닿는 몸의 긴장감, 고통을 그 부분의 인체 형태를 지움으로써 표현한 것이다. 【작품 11】에서는 흰 배경이 작품의 전부를 덮는다. 여기서의 흰 배경은 ‘숨’을 흐릿하게 한다는 점에서 마찬가지로 숨을 막히게 하는 흰 배경으로써의 【작품 9】, 【작품 10】과 연결된다. 검은색의 인체는 하얗고 불투명한 젯소로 덮이면서 눈에 보이지 않는 ‘숨’을 표현함과 동시에 흐릿한 느낌을 주어 답답함 또한 나타냈다.

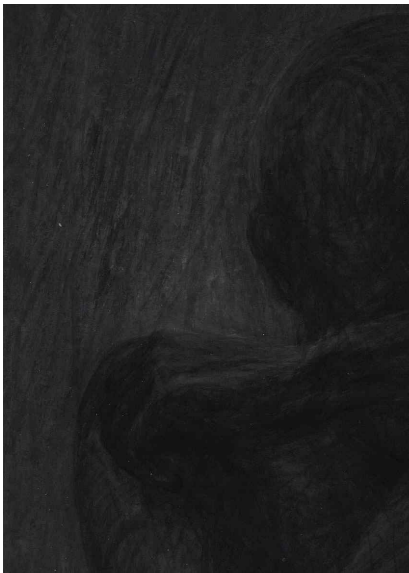
불안 시리즈의 배경은 젯소가 아닌, 먹과 콩테로 표현했다. 인체의 뒤쪽 배경을 먹으로 점점이 찍기도 하고([도판 19],[도판 20]) 인체와 연결되는 선을 긋기도 한다([도판 21]). 이러한 배경의 선이 인체로 연결되며 배경과 인체가 서로 합쳐 지는듯한 표현은 몸에서 뻗어져 나오는 불안감을 나타냈다. 또한 콩테로 아지랑이 같은 무늬를 넣기도 한다([도판 22]).



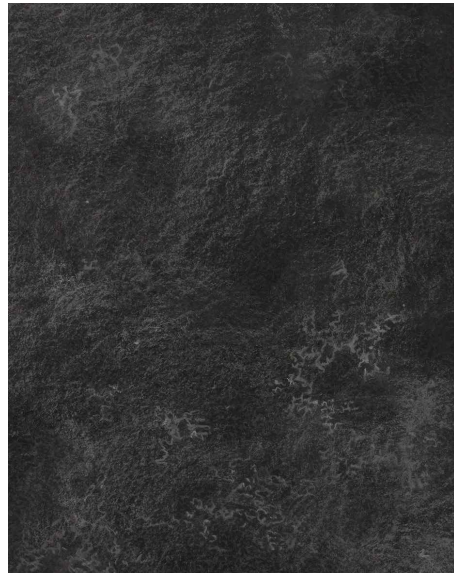
[도판 19] 【작품 12】의 오른쪽 위 배경부분



[도판 20] 【작품 13】의 오른쪽 위 배경부분



[도판 21] 【작품 14】의 왼쪽 위 배경부분



[도판 22] 【작품 15】의 중앙 위 배경부분

이는 불안이 엄습해 왔을 때의 느낌을 표현한 것으로, 따갑고, 간지럽

고, 신경이 거슬리는 것 같은 느낌을 자잘한 무늬와 선을 이용하여 시각적으로 나타낸 것이다. 또한 배경의 터치감과 무늬는 【작품 12】에 표현된 자세를 취해 눈 위를 압박했을 때 보이는 어질한 무늬들을 표현한 것이기도 하다.

<불안\_사물> 시리즈에서의 배경은 사물에서 풍겨 나오는 불안감을 회색의 톤테와 먹의 번짐으로, 그 중 특히 먹의 번짐을 위주로 표현했다. 【작품 16~21】과 【작품 28~33】은 전체적으로 물을 많이 써서 번짐이 크다. 한편 【작품 22~27】의 배경은 담담하고 번짐이 적다. 여기에서 번짐의 정도는 사물이 내면에서 불안을 일으키는 순간의 주관적 속도를 시각적으로 표현한 것이다. 【작품 16~21】과 【작품 28~33】의 사물과 풍경은 바라보자마자 불안감이 바로 일어나는 것들이고, 【작품 22~27】의 사물은 바라본 후 즉각적으로 불안감이 일어나지 않고 서서히 일어나는 사물들이다. 이러한 내면에서 불안감이 일어나는 속도의 차이를 서로 다른 농도와 명도의 먹 번짐으로 표현했다.

이처럼 작품들의 배경은 아무것도 없는 빈 화면이 아니라, 불안감과 고통의 기운을 두드러지게 보여주는 역할을 하는 공간이며 분위기를 조성해주는 역할을 하는 공간이다. 심인성 통증과 불안감 모두 손에 잡히는 실체가 없는 상태와 감정, 기분이기에 그 느낌을 간접적으로 전달해 주는 배경의 역할은 더욱 중요할 수밖에 없다.

### 3. 화면의 크기

본인은 좋은 예술작품은 감상자를 논리적으로 이해시키기에 앞서 감정으로 다가오는 것이라고 생각한다. 즉각적으로 마음속에 감정을 불러일으켜서 일상을 흔들어 주는 것은 예술만이 할 수 있는 일 중 하나다. 이렇게 감정을 불러일으키고 일상을 흔들 수 있는 효과적인 방법 중 하나는 평소에 당연하게 생각하던 대상 또는 생각에 대한 고정관념을 깨는 것이다. 즉, 일상적인 시선을 탈피하게 하는 것이다. 본인이 그러한 효과

를 주기 위해 선택한 방법은 사회에서 살아가는 인간이라면 일상에서 매일 보게 되는 인체의 크기를 키우는 것이었다.

실체 없는 고통 시리즈는 120호크기의 화면에 각 신체 부위를 확대하여 평범한 인체보다 약 5배 이상 큰 인물로 표현했다. 【작품 1】에서 얼굴의 지름은 약 100cm이고, 【작품 3】에서 발목의 가장 얇은 곳의 지름은 약 50cm이다. 이렇게 신체 부위를 크게 그린 작업들을 전시해 놓을 경우 감상자는 자신이 인지하지 못했던 작은 부위의 존재감을 예상 밖으로 크게 느끼게 되고, 그곳의 고통의 크기를 온 몸으로 받아들여 느낄 수 있게 된다. 또한 【작품 6】은 150호 화판을 두 개 이어붙인 크기의 181.8×454.6cm 작업으로, 감상자는 그림을 보는 동시에 저편을 바라보는 군상들과 한 무리가 된 것 같은 느낌을 받는다. 단순히 평면의 그림을 보는 것이 아닌, 화면 속 인물들에 녹아들어 그 상황을 몸으로 느낄 수 있게 의도되었다. 【작품 12】의 경우 약 8~9배 크기의 인물의 상체 일부분을 110호 화판 4개 크기 349×280cm에 담았다. 불안감이 엄습하는 순간을



[도판 23] Mark Rothko, Untitled (Black on Gray), 1969. Acrylic on canvas, Anderson Collection

간을 크기로 나타내어 보는 사람으로 하여금 압도 되는 느낌과, 불안감을 느끼는 그림 속 인물에 온전히 빠져버리는 것만 같은 느낌을 받을 수 있도록 했고, 또한 일상을 흔드는 감정의 변화를 주고자 했다. 이는 서양의 표현주의 화가 마크 로스코의 작업관과도 연결된다. 추상표현주의 화가 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970)는 색채로 채워진 거대한 화면을 관객들에게 제시하면서 그 색채에서 줄 수 있는 느낌을 극대화했다.([도판 23]) 이처럼 큰 화면에서 느껴지는 충격과 위압감은 감상자에게 작가가 표현하고자 한 분위기를

직접적으로 전달해 준다. 또 큰 화면에서의 대상은 그것을 신화적으로 느껴지게 한다. 실제로 그렇게 클 일이 없는 인체는 일반적 크기로 그려진 인체보다 엄숙하고 근엄한 분위기를 주며, 작품 속 인물의 내면 감정을 더욱 숭고하게 느껴지게 하는 효과를 준다. 또한 무엇보다도, 관객에게 직접적으로 다가가며 화면에 온전히 빠지게 한다. 로스코는 다음과 같이 말한다.

역사적으로 대형 그림을 그리는 역할이란 대단히 웅장하면서 성대한 어떤 것을 그리는 것이라 받아들여진다. 그러나 내가 대형 그림을 그리는 이유는 내가 알고 있는 다른 화가들에게도 타당한 것이라 생각 된다 - 간단히 말해 친밀하면서 인간적이기를 원하는 까닭이다. 작은 그림을 그리는 것은 자신을 경험 저편에 위치시키며, 경험을 환등기의 영상처럼 보거나 오목렌즈를 통해서 보는 것과 같다. 그러나 대형 그림을 그린다면 그림 속으로 들어가게 된다. 이때 그림은 마음 내키는 대로 좌지우지 할 수 있는 어떤 것이 아니다.<sup>79)</sup>

또한 다음과 같이 말한다.

내가 대형 그림을 그리는 것은 친밀한 상태를 창출하기를 희망하기 때문이다. 대형 그림은 직접적인 소통이다. 그림은 당신을 자아의 중심으로 이끌어 들인다.<sup>80)</sup>

로스코의 말에서 ‘친밀한 상태’는 곧 관객이 그림에 ‘완전히 빠짐’을 뜻한다. 나와 구분되는 대상으로서 그림을 보는 것이 아니라, 자신이 들어가 있는 듯한, 나와 합쳐진 대상으로서의 그림을 보게 되는 것이다. 이러한 상태에서 감상자는 곧 화면에 둘러싸이거나 완전히 들어가듯이 이입하게 된다.([도판 24])

---

79) 찰스 해리슨, 이영철 역, 『추상표현주의』 (열화당, 1994), p.38에서 재인용

80) 찰스 해리슨, 앞의 책, p.39에서 재인용

이처럼 회화는 그 자체가 관객에게 고독의 상태를 제시하거나 강요하는 수단이 되기도 한다. 그러한 고독은 앞에서 보았듯 개인이 자신의 내면에 집중하고, 자신의 존재를 탐구하고자 하는 계기를 제공해 준다.



[도판 24] 인물과 작품간 크기 대비

## V. 맺음말

본 논문은 2017년 이후에 제작된 본인의 작품들을 중심으로 ‘실체 없는 고통’과 ‘불안’을 표현하는 것이 어떠한 방식으로 인간의 실존과 연결되며, 그것이 자신에게 있어서 갖는 의미는 무엇인지에 대한 탐구를 목적으로 했다.

본인은 외부의 부정적 상황이 자신 안에서 내면화되어 심인성 통증과 불안으로 표출되고, 그러한 고통과 불안이 실존적인 자신의 ‘있음’의 증거로서 드러나는 것에 주목했다. 본고의 분석 대상으로 등장한 작품들은 모두 본인의 경험과 신체를 모티브로 한 것이지만 개인적 이야기가 아닌 인간 존재의 실존성에 대한 이야기를 하고자 했기에, 또 감상자가 자신의 모습을 대입시켜 바라보기를 의도했기에 작품 속 인간 형태의 개성을 생략해 표현하였다.

이 때 실존은 구체적, 실질적으로 존재하고 있음을 나타내는 말로써 이성, 전체, 이념과 대비되는 주체적이고 자유로운 인간 개인의 존재를 의미한다. 실존적 인간은 자신을 대상화할 수 있고, 스스로에 대한 의식을 가질 수 있기에 동물과 구분되며, 혼자될 때 자신의 내면을 마주할 수 있으므로 고독하다.

한편 작품의 주제가 되는 고통과 불안은 인간의 주체성과 자유를 드러내며 실존성을 개현하는 것으로, 고통은 필연적 고통이라는 점에서 불교의 고(苦) 사상과, 불안은 자신의 실존을 알게 하는 계기로 작용한다는 점에서 실존철학적 관점과 연결된다. 고통은 인간 존재의 유한함을 열어 밝히고 그 고통에서 벗어나기 위해 스스로의 주체성을 가질 것을 촉구한다는 점에서 인간의 실존성을 드러내 보이는 장치로 작용한다. 한편 인간에게는 정신의 자유가 있기에 필연적으로 불안이 항상 함께 한다. 이러한 불안은 자신의 한계와 존재의 유한성을 드러나게 함으로써 존재 자체에 질문을 하도록 유도하는 것이다.

이후 본격적인 작품 분석에 앞서 작품의 이해를 위해 동양화론의 형식



(形神)론, 특히 고개지의 ‘이형사신(以形寫神)’론과 형호의 이론을 끌어왔다. 그림 속 대상이 느끼는 고통과 불안, 더 나아가 그것들을 통해 개현된 실존성은 작품에서 전달하고자 하는 가장 중요한 회화의 주제이자 요체로, 작품에서의 ‘신(神)’이다. 한편 고통과 불안을 느끼는 인체와 그것을 일으키는 상황 또는 사물의 형태는 신을 전달하기 위한 수단이자 도구인 ‘형(形)’으로 나타난다. 본인은 작품에서 고통과 불안, 더 나아가 인간의 실존성인 ‘신’을 인체와 사물의 ‘형’을 통해 전달하고자 했다.

본격적 분석의 대상이 되는 본인의 작품 중 먼저 심인성 통증을 주제로 한 작품들의 의도와 표현 등을 살펴보았다. 정신에서 출발해 몸으로 발현되는 심인성 통증은 정신과 신체 서로의 ‘있음’을 확인할 수 있는 수단이 되며 고통을 느끼는 자신의 존재를 인식하게 해 준다. 다음으로는 불안을 느끼는 인간과 불안을 일으키는 사물을 표현한 작품들을 살펴보았다. 본인 작업에서의 불안은 키에르케고르에서의 불안처럼 인간 정신 자유의 정표이자 하이데거에서의 불안처럼 고독한 자신의 존재를 마주하고 질문을 던져 주는 것이다. 또한 그동안 잊고 있던 자신을 재인식하게 해 주는 역할을 한다. 이처럼 고통과 불안은 인간의 실존성을 개현해주고, 잊고 살아가던 자신의 ‘있음’을 인지하게 해 주며, 동시에 유한성에서 비롯되는 자신의 삶의 가치를 알게 해 준다는 긍정적 면모를 지닌다.

마지막으로 검은색과 배경의 표현법, 화면의 크기를 제시하며 작품의 조형성에 대해 살펴보았다. 전체적인 작품을 관통하는 색채인 검은색은 검고 큰 세계 앞에서 홀로 서서 자신의 내면에 집중하게 된 본인의 경험에서 출발한 색으로 자신의 존재를 다시금 들여다보게 하는 색이다. 먹물과 검은 분체의 입자 크기, 색 온도, 명도의 차이를 이용하여 작품 안에서의 검은색을 다양한 층위로 표현했다.

한편 젯소나 콩테, 연한 농도의 먹물을 사용하여 흰색 또는 회색으로 처리된 본인 작업에서의 배경은 명확한 대상이 그려져 있지 않지만 비어 있거나 공허하지 않은 공간으로, 작품 속 인물, 상황 또는 사물의 통증과 불안을 전달하는 역할을 한다. 심인성 통증과 불안감 모두 손에 잡히는 실체가 없는 상태이자 감정, 기분이기에 그 느낌을 전달해 주는 배경은

작품에서 그 중요성을 가진다.

마지막으로 일상을 흔드는 감정의 변화와 화면으로의 몰입을 목적으로 화면의 크기를 키운 조형적 특징을 제시했다. 보는 사람으로 하여금 압도 되는 느낌과, 그림 속으로 빠져버리는 것만 같은 느낌을 받을 수 있도록 의도했고, 일상을 흔드는 감정의 변화를 주고자 했다.

본 논문은 작품 창작 과정에서 미처 알아채지 못했던 본인 생각의 흐름을 찾아내는 계기로써 의의를 갖는다. 본고의 작성을 위해 작품들을 분석하며 심인성 통증과 불안감을 표현하는 작업의 목적과 과정을 정리해 볼 수 있었으며, 그것이 본인에게 있어서 어떤 의미를 갖는지 다시금 확인해 볼 수 있었다.

본고에서 살펴본 바를 통해서 내린 본인의 작품의 의의는 비극적이고 부정적으로 비춰지는 고통과 불안의 표현을 통해 일상에서 잊고 있던 자신의 실존성을 개현하고 자기의 신체와 정신, 존재의 ‘있음’을 재인식하게 되는 것에 있다. 이에 더하여 그러한 역할을 하는 고통과 불안의 긍정성을 발견하고, 고통과 불안을 겪는 인간과 그것을 유발하는 상황을 예술적 표현의 소재로 삼았다는 의의를 지닌다.

다만 작품 속 고통과 불안의 표현을 통한 실존적 인식의 범위가 자신, 즉 개인만을 향해 있다는 한계가 있으며, 작품 속 고통과 불안의 표현 방식에 있어서 다양한 시도를 해 보지 않았다는 점은 앞으로 발전시켜야 할 부분으로 남는다. 따라서 이후에는 좁은 인식 범위에서 벗어나 외부의 환경 또는 타인에 대한 인식을 추구하는 확장적인 작업을 진행하는 방향으로 나아가고자 한다. 본고를 계기로 차후 자신 안에서 벗어나 자신을 둘러싼 세계에 대해 탐구함과 함께 그로 인해 찾아오는 또 다른 고통과 불안에 대한 연구가 이어지기를 기대한다.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- 갈로, 강관식 역, 『중국어화이론사』, 돌베개, 2010
- 구연상, 『공포와 두려움 그리고 불안』, 청계출판사, 2002
- 다케다 세이지·현상학연구회, 정미애 역, 『처음 시작하는 철학 공부』, 컬처그라피, 2015
- 대한간호학회 저, 『간호학대사전』, 한국사전연구사, 1997
- 마스타니 후미오, 이원섭 역, 『불교 개론』, 현암사, 2009
- 막스 쉐러, 진교훈 역, 『우주에서 인간의 지위』, 아카넷, 2001
- 바실리 칸딘스키, 권영필 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 열화당, 1999
- 박홍순, 『사유와 매혹2 - 서양 철학과 미술의 역사』, 서해문집, 2014
- 백승영, 『니체, 디오니소스적 긍정의 철학』, 책세상, 2005
- 쇠얀 키에르케고르, 임춘갑 역, 『불안의 개념』, 다산글방, 2007
- 에른스트 카시러, 최명관 역, 『인간이란 무엇인가』, 서울:창, 2008
- 오광수, 박서보 감수, 박덕흠, 정금희, 조명식 편, 『프리다 칼로』, 도서출판 재원, 2015
- 오광수, 박서보 감수, 정금희, 조명식 편, 『에드바르트 뭉크』, 도서출판 재원, 2004
- 움베르토 에코, 오숙은 역, 『추의 역사』, 열린책들, 2008
- 이서규, 『철학과 철학자들』, 이문출판사, 2000
- 잉그리드 리델, 정여주 역, 『색의 신비』, 학지사, 2004

- 장언원 외, 김기주 역, 『중국화론선집』, 도서출판 미술문화, 2007
- 정재각, 『독일 사회철학 강의 - 사유와 비판』, 도서출판 인간사랑, 2015
- 조송식, 『중국 옛 그림 산책』, 현실문화연구, 2011
- 존 하비, 윤영삼 역, 『이토록 황홀한 블랙』, 위즈덤하우스, 2017
- 찰스 해리슨, 이영철 역, 『추상표현주의』, 열화당, 1994
- 최봉수, 『불교란 무엇인가』, 부디스트웹닷컴, 2001
- 한병철, 김태환 역, 『심리정치』, 문학과 지성사, 2016
- 한병철, 김태환 역, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012
- 홍법원 편집부, 『불교학대사전』, 불서출판 홍법원, 1993

## 논문

- 김기주, 「동양화의 공간개념 고찰 I : 동양화의 ‘여백’ 해석을 위한 동양화의 특성 재고」, 『예술논총』, Vol.6, 동덕여자대학교 예술대학, 2004
- 박찬국, 「키에르케고르와 하이데거의 불안 개념에 대한 비교 연구」, 『시대와 철학』 Vol.10(1), 한국철학사상연구회, 1999
- 서수정, 「문인화(文人畵)의 형신론(形神論)에 관한 유(儒), 도철학적(道哲學的) 고찰」, 『한국사상과 문화』 Vol.57, 한국사상문화학회, 2011
- 손보미, 「동양화의 ‘사신(寫神)’개념 변천에 대한 연구」, 『조형교육』 Vol.30, 한국조형교육학회, 2007
- 손보미, 「동양화 창작론에서 ‘신’개념에 대한 고찰」, 『조형교육』 Vol.33, 한국조형교육학회, 2009

## 기타

“오온[Panca khandha, 五蘊]”, 두디피아 두산백과, n. d, 2019년 4월 16일  
접속,  
[http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?\\_method=view&MAS\\_IDX=101013000853025](http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000853025),

## 작 품 도 판



【작품 1】 실체 없는 고통 1, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm



【작품 2】 실체 없는 고통 2, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm





【작품 3】 실체 없는 고통 3, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm

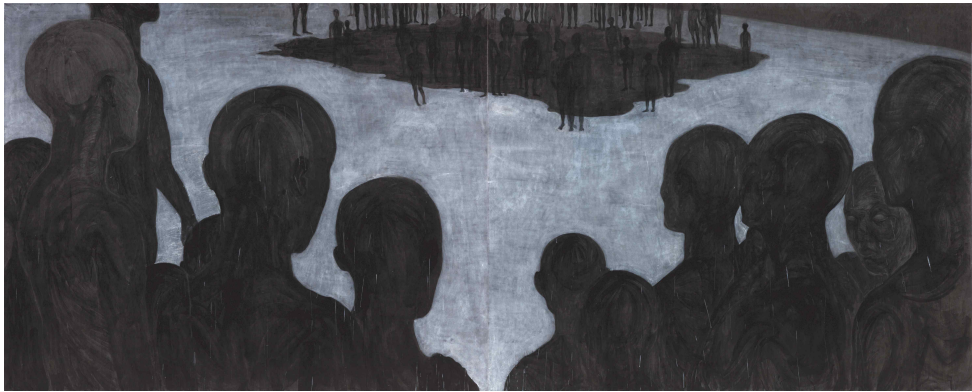




【작품 4】 실체 없는 고통 4, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm



【작품 5】 실체 없는 고통 5, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 194×130.5cm



【작품 6】 현장, 2017, 장지에 먹, 분채, 젯소, 181.8×454.6cm



【작품 7】 시선 감내, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 53×45cm





【작품 8】 잡으려고 해도 미끄럽게, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소,  
53×45cm



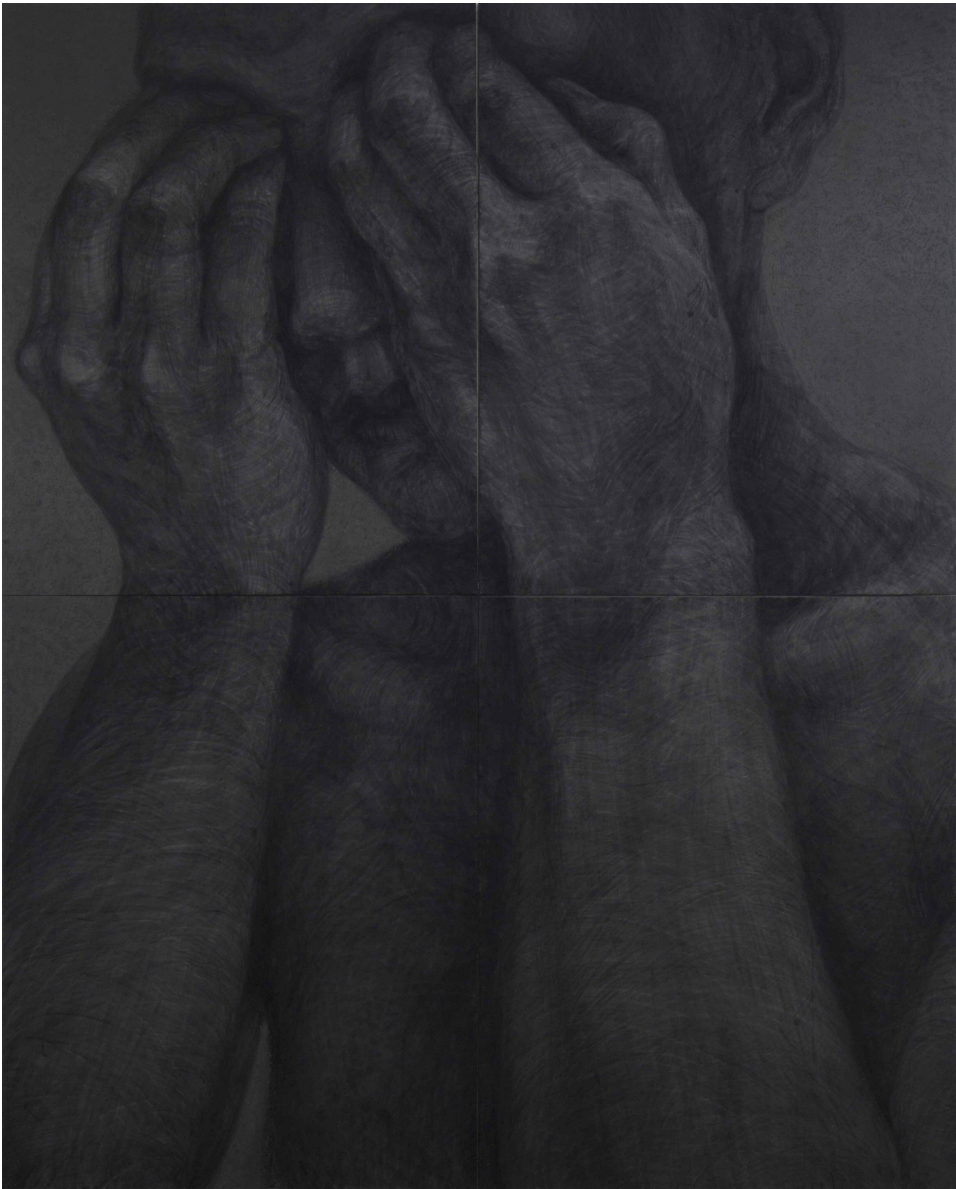
【작품 9】 부드럽게 숨 막히는 1, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소,  
22×27.3cm



【작품 10】 부드럽게 숨 막히는 2, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소,  
22×27.3cm

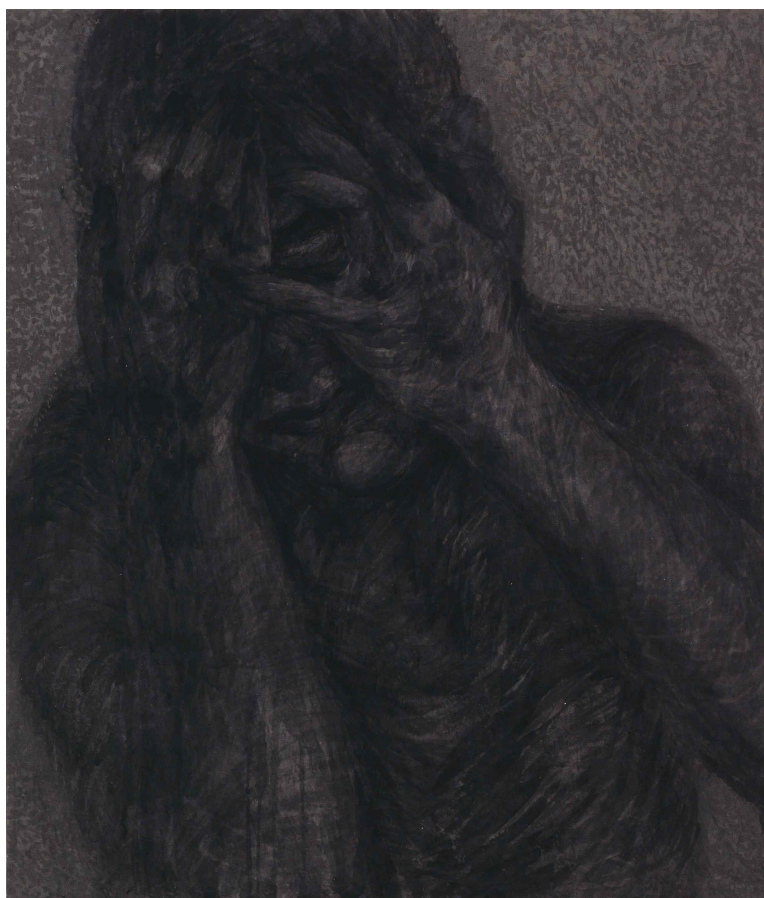


【작품 11】 흐릿한 숨, 2018, 장지에 먹, 분채, 젯소, 91×73cm

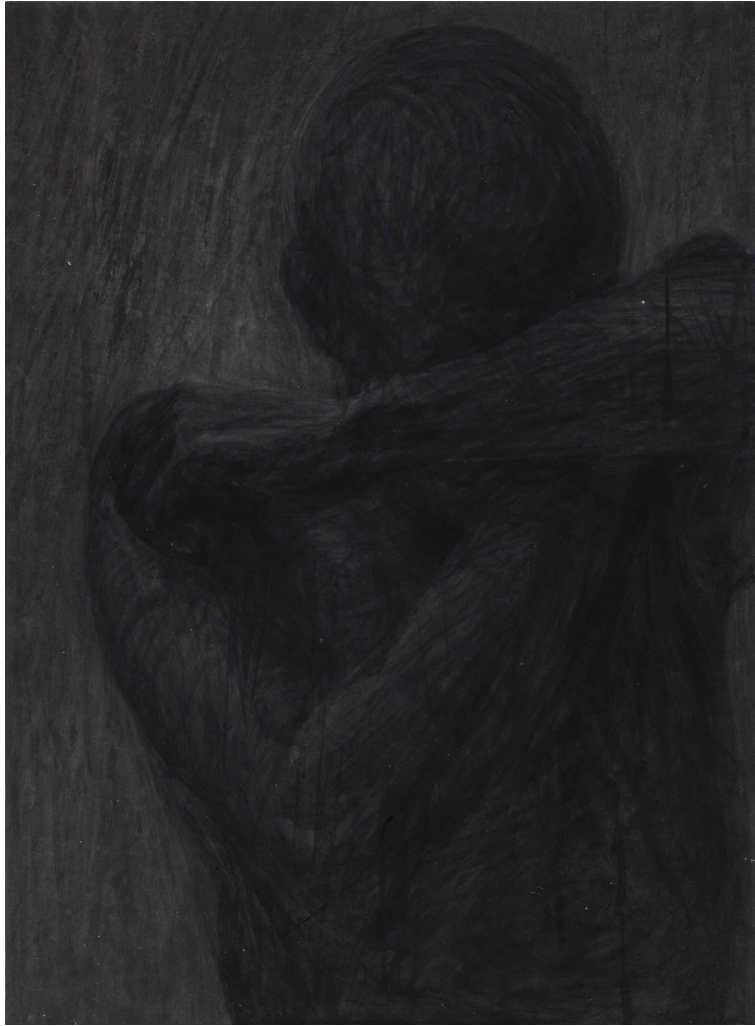


【작품 12】 불안감, 2018, 장지에 먹과 분채, 349×280cm





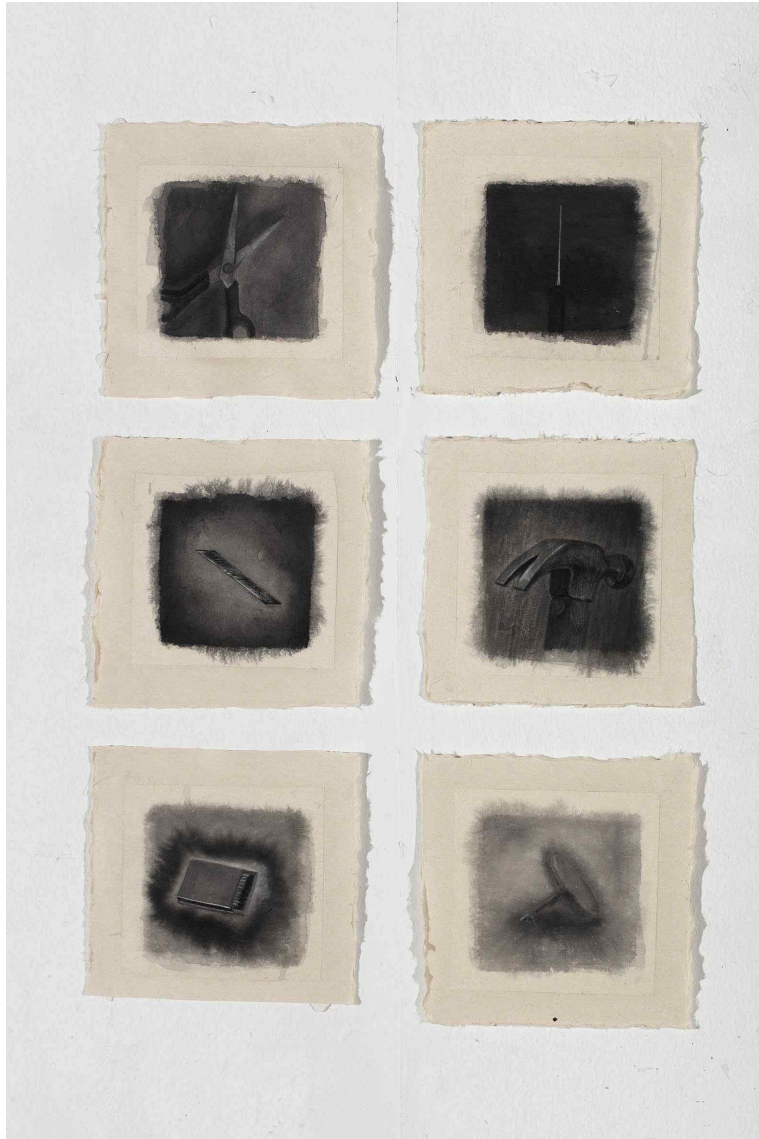
【작품 13】 불안감 2, 2019, 장지에 먹과 분채, 53×45.5cm



【작품 14】 불안감 3, 2019, 장지에 먹과 분채, 79.5×59cm

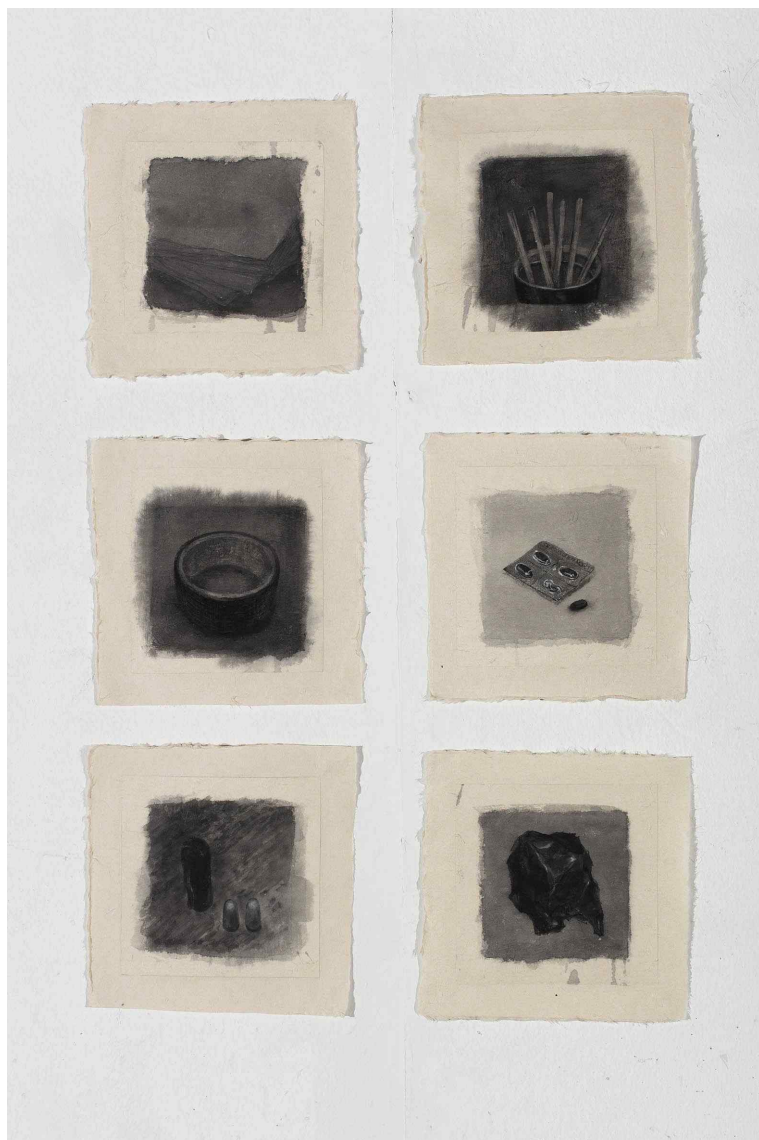


【작품 15】 등 뒤로 떠오르는 것, 2019, 장지에 먹, 분채, 콩테,  
91×72.5cm

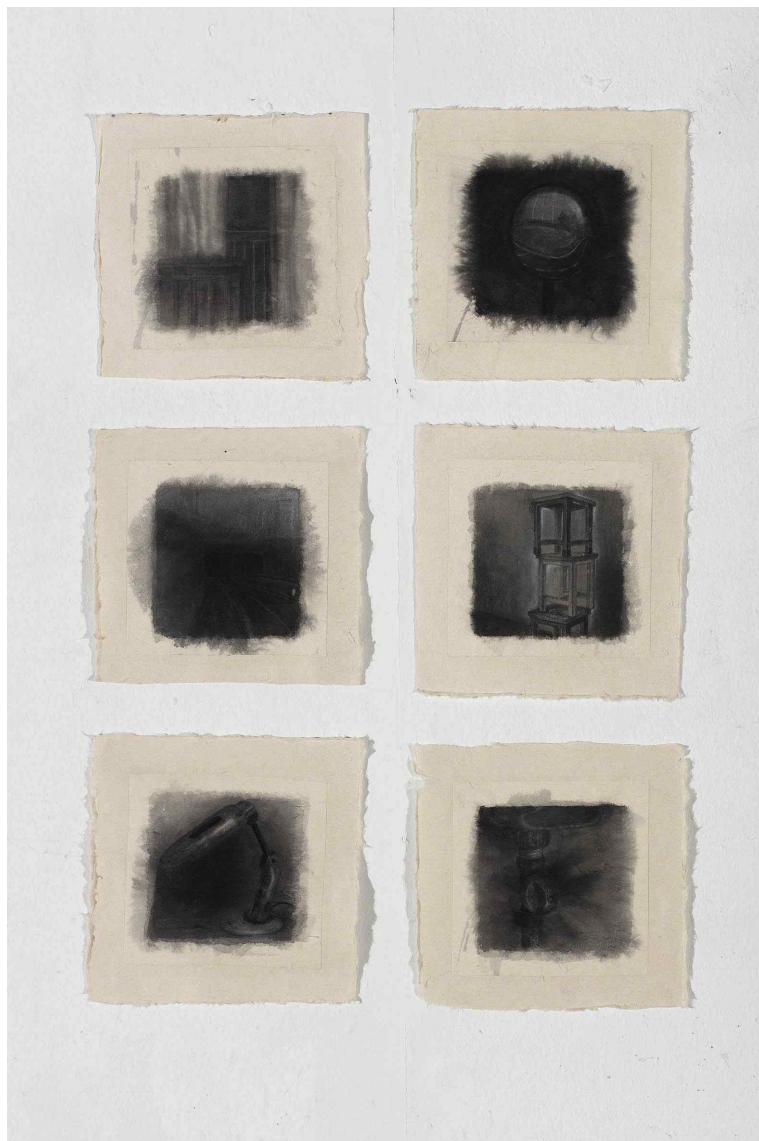


【작품 16~21】 불안\_사물 1 ~ 6, 2018, 장지에 먹, 분채, 콩테,  
각 22.5×22.5cm

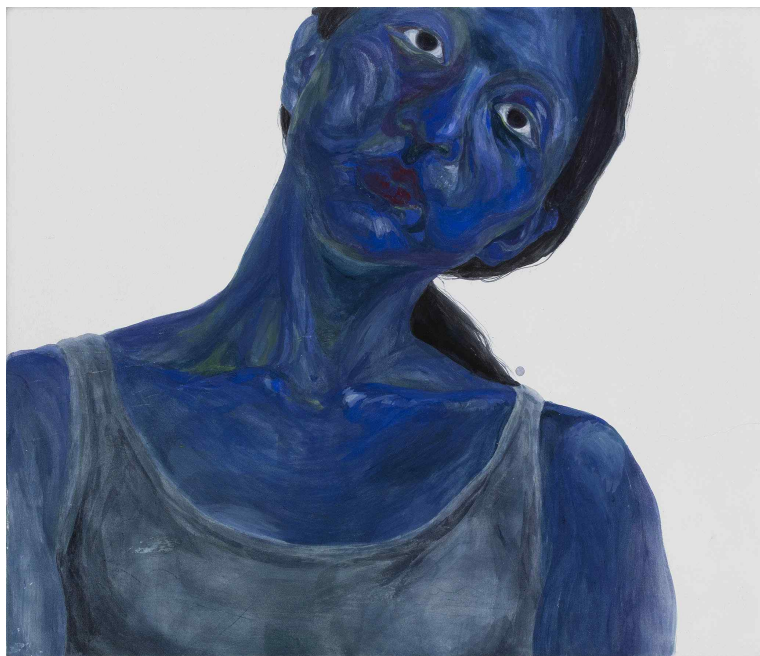




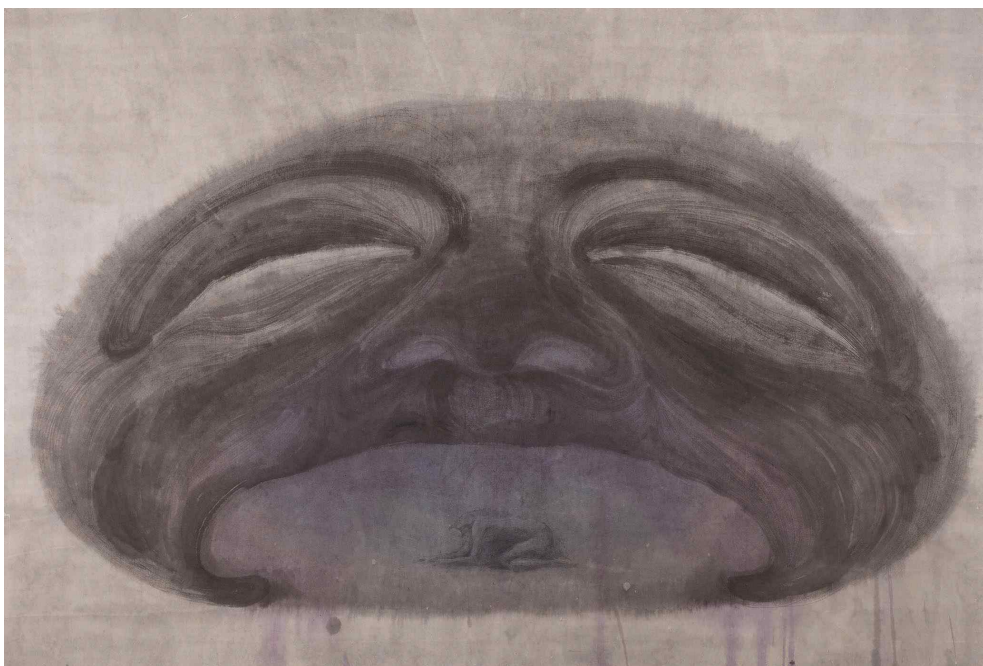
【작품 22~27】 불안\_사물 7 ~ 12, 2018, 장지에 먹, 분채, 콩테,  
각 22.5×22.5cm



【작품 28~33】 불안\_사물 13 ~ 18, 2018, 장지에 먹, 분채, 콩테,  
각 22.5×22.5cm

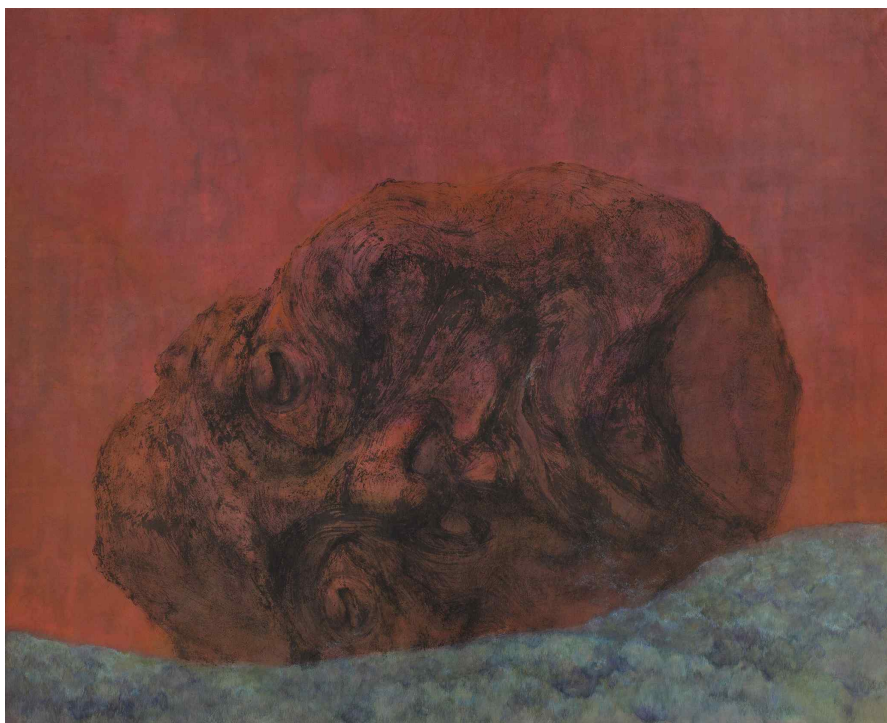


【작품 34】 푸른 자화상, 2017, 석고 템페라, 45×53cm



【작품 35】 나쁜 마음, 2016, 순지에 먹과 채색, 130×190cm





【작품 36】 초식의 멸종 2, 2016, 장지에 채색, 181.8×227.3cm



【작품 37】 11월의 밤, 2016, 프레스코, 58×80cm

Abstract

# Expression of Existential Self-Perception Through Images of Pain and Anxiety

-Focusing on own works-

Chang Joo Yun

Oriental Painting Dept. of Fine Art

The Graduated School

Seoul National University

This study researches on 'Expression of Existential Self-Perception Through Images of Pain and Anxiety'. The purpose of this study is to examine how the expression of 'unsubstantial pain' and 'anxiety' is connected to existence of human beings and to explore the meaning of such pain and anxiety in the own piece. This study targeted on the pieces made from 2017 to present and analyzed the creative motivation, theme, and expression method in philosophical and formative perspectives. This study holds significance in finding the flow of thoughts that could not be realized while creating the pieces and having the opportunity to organize such thoughts.

This study is composed of 5 chapters. Chapter I is the introduction and chapter II covers the existential human being. Also, chapter III talks about expression of unsubstantial pain and anxiety and chapter IV explain about the formative characteristic and material techniques. Lastly, chapter V is the conclusion.

In chapter I, this study introduced the composition of this paper and examined the view of the world, thoughts on personal relationships, and external characteristics of human beings in the pieces.

In chapter II, this study analyzed the existentiality of the human beings that were to be revealed on the overall characters in the pieces. First, this study examined the solitary 'Existential Human Being' differentiated from the animals. Then, this study explored the pain and anxiety revealing the existence in the aspects of dukkha(suffering) from Buddhism and existential philosophy.

In chapter III, this study examined 'Unsubstantial Pain' series and 'Pain' series themed on psychogenic pain and anxiety. First, this study analyzed the pieces from the perspective of eastern Theory on Form and Spirit. Then, this study discussed about the pieces on insubstantial pain and anxiety that lead to awareness on own existentiality. Through such examination and discussion, this study suggested the positive parts of pain and anxiety in the pieces.

In chapter IV, this study analyzed the formativeness of the pieces by dividing it into black, background expression, and screen size. Color penetrates on overall pieces and it makes the viewers to look into the

inside by shaking the existence. Also, the background expresses the invisible pain and emotions in white color or various touches. Furthermore, the large screen makes viewers to immerse into the emotional fluctuation and screen.

In chapter V, this study summarized and organized the previous chapters, explored the significance of this study and pieces, and suggested the future development direction.

The analysis on author's works showed that the meaning of the work is to express the pain and anxiety and make viewers to perceive and consider on the own existential being that has forgotten in the daily life. This study hopes that further researches would explore another pain and anxiety coming from breaking away from inner side and exploring the surrounding world.

**Keywords : Human, Existence, Unsubstantial Pain, Anxiety,  
Self-Perception, Black**

***Student Number : 2017 - 20387***